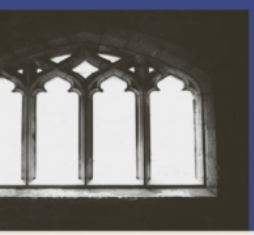
Mariana Enriquez



El otro lado

Retratos, fetichismos, confesiones

Edición de Leila Guerriero

ANAGRAMA
CRÓNICAS

EL OTRO LADO

OCHO CRÓNICAS CONTRA EL CINISMO EN LATINOAMÉRICA

MARIANA ENRIQUEZ

ANAGRAMA
CRÓNICAS

Edición en formato digital: octubre de 2022

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A.
Pau Claris 172, Principal 2ª
08037 Barcelona

Publicado en 2020 por Ediciones Universidad Diego Portales

ISBN: 978-84-339-2632-6

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es

We learned more from a three-minute record, baby Than we ever learned in school

BRUCE SPRINGSTEEN, «No Surrender»

Reality is a sound you have to tune into

ANNE CARSON, «Autobiography of Red»

MUNDO PRIVADO. PRIMERA PARTE

CÓMO EMPECÉ

No escribí mi primera novela porque quería ser escritora, ni porque quería publicar, ni porque conocía a escritores y los admiraba y quería ser como ellos. La escribí porque no encontraba nada ni nadie que contara lo que me pasaba y lo que yo misma leía en los libros que compraba: *Pregúntale al polvo* de John Fante, *Última salida para Brooklyn* de Hubert Selby Jr., *Menos que cero* de Bret Easton Ellis, o los discos, The Birthday Party, The Velvet Underground, Sex Pistols, Bowie, The Cult, The Stooges. La vida era de noche, un guepardo callejero con el corazón lleno de napalm como cantaba Iggy Pop, bares patéticos y vino barato, baños llenos de orín, ojos delineados de negro, el pelo largo y teñido del tono más oscuro posible. Y las revistas, también: vivía en La Plata y el kiosco del barrio a veces traía *Cerdos y Peces*, la revista de Enrique Symns.

Recuerdo una tapa con una chica poeta, que no sé si existía o no —porque ellos usaban ese procedimiento de falsos personajes, falsas firmas, yo me creía todo—, que escribía poemas rimbaudianos y, en la entrevista, decía que nunca salía de la casa. Otro poema hablaba de rebanarse las encías en un pasillo. Ella tenía el pelo corto, una melenita masculina, y yo la amaba y quería ser como ella.

No había investigado seriamente qué se publicaba en Argentina y alrededores en esa época, los primeros noventa, para aseverar que nadie registraba mi (nuestra) vida. Mi amiga Paula tenía sobre el piso de su cuarto un espejo-lago sobre el que peinábamos cocaína, tan barata que a veces era amarillenta o rosada, cortada con antibióticos —rezábamos por eso, al menos: porque sabíamos de historias sobre cortes con fibra de vidrio—. Íbamos a Berisso en camioneta a recoger cucumelos, hongos alucinógenos que brotaban de la bosta de los cebúes.

Berisso es un pueblo junto al Río de la Plata, un pueblo obrero. Los cucumelos tenían gusanos pequeñísimos, blancos: mis amigos se los comían así, los hongos con los gusanos. Yo los sacaba durante horas con un cuchillito o con una pinza de depilar. Nuestros padres no tenían trabajo. Dos o tres eran alcohólicos o estaban medicados. Salían a comprar en pijamas o camisones, despeinados, como pacientes

psiquiátricos. Supongo que lo eran. Una vida entera de crisis económicas y dictaduras los había enloquecido y vuelto incapaces de criar cualquier cosa y menos que menos a unos adolescentes. Pero ellos no se daban cuenta.

Los libros que me compraba —siempre compré libros compulsivamente— no hablaban de esto, ni de cerca. Hablaban de inmigración y del servicio militar, de cocaína buena y de Buenos Aires. Yo vivía en La Plata, una ciudad universitaria con mitos de masones y propensa a crímenes horrendos, como el de la profesora de inglés Oriel Bryant, una rubia bella acuchillada por su marido en lo que se creyó un ritual solo porque ella apareció destrozada sobre una especie de altar.

Nadie hablaba de eso tampoco. Después descubría libros que sí lo hacían, varios. Alguno de Fogwill; *Historia argentina* de Fresán; alguno de José Sbarra, como *Plástico cruel*, que no me gustó pero al menos se refería a experiencias que yo conocía. No muchos más.

Escribí mi primera novela a máquina, un artefacto pesado y duro, las teclas me rompían las uñas, que acabo de encontrar en la casa de mi madre después de un año de ignorar su paradero. No soy fetichista, no me hubiese importado si se hubiera perdido en una mudanza. Escribí la novela de noche y tardé bastante en terminarla, algunos años. La empecé, no estoy segura, en el último de mi secundaria, a los diecisiete. Los dos protagonistas de la novela, Narval y Facundo, vivían en mi cabeza y tenía que desalojarlos porque no me dejaban lugar. Constantemente pensaba en ellos, eran un concentrado de mis obsesiones adolescentes, que son muy parecidas a mis obsesiones actuales: el vampirismo, el sexo entre hombres, la turbia belleza baudelairiana, la belleza injuriada de Rimbaud, la literatura fantástica y de horror, los subterráneos, los demonios, River Phoenix y Keanu Reeves, Lestat y Louis. Mi novela, *Bajar es lo peor*, fue una especie de reescritura de *Mi mundo privado* de Gus Van Sant y *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice, pero ubicada en Buenos Aires. Yo quería ver reflejada mi experiencia en un texto escrito en argentino, pero no quería que necesariamente fuese realista. Pensar que la experiencia solo se puede reflejar desde el realismo es un error común y una falta de imaginación grave, la misma que nos hace pensar que el realismo es para adultos y el género —el fantástico, la épica, el terror— para jóvenes y niños, malentendido por el cual los adolescentes leen *La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin, una novela sobre la tolerancia, la fluidez de la sexualidad, el estalinismo y las sociedades jerárquicas, y los adultos leemos a Elena Ferrante. Las dos son buenísimas y no hay motivo en el mundo que nos impida leer a las dos a la par —excepto el gusto, pero eso también se construye.

No pensaba en publicarla. No pensaba en ser escritora, creo que no

pensaba en ninguna forma de la escritura profesional salvo el periodismo y solo porque quería ir a recitales gratis y tenía esperanzas de ser corresponsal y acabar como enviada especial a Glastonbury. No vivía en Buenos Aires cuando escribí la novela, vivía en La Plata. Iba a Capital los fines de semana. A boliches y antros legendarios como Bolivia, a Cemento, a fiestas en La Boca y Parque Chacabuco. Esperaba, durmiendo en el suelo de la estación Once, con la cabeza sobre la mochila, el colectivo de vuelta a La Plata, de madrugada. Las noches que no podía viajar a la capital —porque no tenía dinero o porque había otro plan— caminaba por La Plata, los alrededores de la catedral incompleta, los misterios de plaza Moreno y el teatro Princesa; jugaba a la *ouija* y quería aprender a tirar el Tarot. Tomaba licor de mandarina en la plaza Paso.

Mi mejor amiga tenía una hermana mayor, Gabriela Cerruti, que acababa de publicar en Planeta una biografía del presidente argentino entonces, Carlos Menem. Se llamaba *El jefe* y era un éxito de ventas. No recuerdo bien cómo, pero en una comida Gabriela nos contó que, en la editorial, estaban armando una colección de literatura *joven*. Tenían textos sobre temas *jóvenes*, pero no una novela escrita por alguien *joven*. Mi amiga, Andrea, esa noche u otra noche, le contó a su hermana que yo había escrito una novela. La hermana exitosa, que sabía de nuestra vida forajida de adolescentes difíciles, no le creyó mucho y exigió ver el manuscrito. Se lo di yo o se lo dio ella, no lo recuerdo. Sé que a Gabriela —así se llama la hermana exitosa— la novela no le gustó, por densa, por pesimista, porque la debe haber sorprendido leer el mundo que tenía en la cabeza la amiga de su hermanita, aunque no era para tanto: la gente se impresiona muy fácil y por cualquier tontería. De todos modos, creyó que tenía algo. Y se la llevó a Juan Forn, que en ese momento dirigía la colección Biblioteca del Sur. Yo no sabía quién era él. Yo tenía veintiún años. No conocía a ningún escritor profesional ni había escritores en mi familia, no había asistido a ningún taller literario ni estudiaba Letras.

No sabía que existían los talleres literarios. Y, como ya dije, no era mi ambición escribir novelas. Tenía que escribir mis obsesiones porque era una necesidad física.

Juan Forn me dijo cosas que me resultaban raras como «la novela está bien pero tenemos que cambiar esta y esta parte donde se delata que tu generación cree que puede hacer cualquier cosa con la literatura». Lo menciono porque lo recuerdo, y lo recuerdo porque me ofendió. No porque hablase de mi generación o me tratara de atrevida, sino porque con esa frase delató que no me conocía: que no podía imaginar a un escritor que viniese de otro lugar, de otro círculo, de un mundo más entrópico y obsesivo. No quiero decir que yo fuese salvaje: había leído muchísimo y desde niña. A los veintiuno ya había leído a

Onetti y a Donoso y a Capote y hasta a Blasco Ibáñez. No era una escritora cachorra en el sentido literario, aunque no tuviera tanta técnica —después de todo, la técnica se adquiere leyendo—. Pero no había llegado a esa oficina trémula con mi manuscrito. Me daba igual que me leyeran. Había escrito para mí.

En la segunda reunión nos fue mejor. Nos sentamos a ver la novela página por página. Me enseñó y aprendí. Entendí por qué me faltaba madurez como autora para sostener una voz en primera persona durante tantas páginas. Uno de los protagonistas, Narval, tenía capítulos largos en una primera persona absurda que, por momentos, sonaba como una mezcla horrible de Morrison, *Así habló Zaratustra*, el Baudelaire de *Spleen* y la peor lectura posible de Pound. Entendí el poder de sugestión de las palabras. Entendí que tenía que contener mi enamoramiento por los personajes y evitar adornarlos con adjetivos: sencillamente, debía hacerlos irresistibles, si lo eran. Juan pidió un anticipo para que pudiera pasar la novela a la computadora —yo no tenía, no eran tan comunes en 1994, al menos no en mi clase social, clase media pobre— y me fui al departamento de una amiga que ya no es mi amiga, a Mar del Plata, a terminarla. Recuerdo que, cuando me quedaba empantanada, iba caminando a buscar inspiración a la casa de Silvina Ocampo y Bioy Casares, que quedaba lejos. Hoy es un colegio bilingüe y caro, pero entonces estaba abandonada y me ayudaba a pensar en la belleza de las ruinas.

La novela se llamó *Bajar es lo peor* por una frase supuestamente real de un cocainómano en una entrevista que leí en *Cerdos y Peces*. Hablaba de la resaca de la cocaína, que en Argentina se llama «bajar», y decía que era lo peor. Yo estaba de acuerdo.

Fue leída —según las pocas, muy pocas reseñas que salieron— como una novela de realismo sucio. Un crítico la destrozó y me mandó a escribir guiones de televisión para series de adolescentes. Para él era un insulto: yo creo que *Buffy la cazavampiros* o *My So-Called Life* son genialidades que nunca podría escribir. Con los años, algunos críticos, como Elvio Gandolfo, escribieron que tenía elementos de terror moderno, de *Hellraiser* de Clive Barker. Para mí siempre fue una novela filofantástica con noche y drogas. Con el romanticismo de *Cumbres borrascosas* y la geografía del sur de la ciudad porque la conocía y, sobre todo, porque por ahí transitan Martín y Alejandra en *Sobre héroes y tumbas* (Facundo es un poco Alejandra, también, y el trío que acecha a Narval es un poco la Secta de los Ciegos). *Cumbres borrascosas* y *Sobre héroes y tumbas* eran mis novelas favoritas aquellos años.

Bajar es lo peor es el único de mis libros —no tengo tantos, pero no pasó con ningún otro— con el que recibí cartas de *fans*. Muchas y muy febriles, todas de chicas que me contaban sus vidas, sus excesos, el

amor desesperado por alguien o directamente por Facundo, el chico que armé con retazos de Ian Astbury, Nick Cave y Charlie Sexton —sobre todo, de Astbury—, la combinación que yo juzgaba alquimia de la hermosura y la crueldad. A muchas de esas chicas tuve que decirles que Facundo no existía y se enojaron. Una fan llegó a venir al lugar donde todavía trabajo, el diario *Página/12*, a exigirme que le marcara dónde quedaban las casas de los protagonistas, cuál era el sitio exacto del departamento donde Narval se despertaba frente al Riachuelo, dónde quedaba el sitio donde había crecido Facundo. Le dije que ninguna casa existía, que había casas que me habían inspirado, sí, pero en La Plata. Se ofuscó la chica. No me creyó. Después trajo a su exnovia, que también era mi fan. Estaban peleadas. La primera chica, la exigente, quería recuperar a la novia haciéndole un regalo, y ese regalo era yo, la autora de su libro favorito. Las tres tuvimos una conversación muy larga e incómoda en un bar. Días después, la primera chica volvió, sola —el regalo no arregló la situación—, me contó que su novia la amaba, pero que los padres y su clase social no la dejaban ser lesbiana, me dejó un libro de poemas y se fue. Nunca más las vi ni supe de ellas.

Quise acercarme a varias de las chicas que me escribieron. Ninguna quiso, que yo recuerde, concretar un encuentro. Salvo dos: una trabajaba en medios, era productora de televisión; la otra terminó filmando la película *Bajar es lo peor*, que no se estrenó comercialmente.

Todavía recibo a veces algún mensaje sobre *Bajar es lo peor* o me encuentro con alguien que me habla de la novela. A veces son hombres de mi edad, todos gays; hace poco, uno me confesó que, durante sus años más callejeros —hace casi dos décadas—, se hacía llamar Val. Por Narval. Es un poco frustrante que ninguna de mis otras ficciones haya causado este fervor, moderado, acotado, pero fervor al fin. Siento que mis otras novelas, mis cuentos, todos tienen envidia de *Bajar es lo peor*. Un amigo me dijo, hace poco: «Ahora escribís mucho mejor, pero *Bajar es lo peor* tenía una fuerza…» Es un elogio extraño y ambiguo, pero a lo mejor es un elogio justo.

Con la salida del libro también hubo un minifenómeno. La editorial decidió promocionarlo con un eslogan que decía: «La escritora más joven de la Argentina». El anuncio salía en la radio, especialmente en la Rock & Pop, que estaba de moda. Me invitaban a la tele. Yo iba con remeras de AC/DC, a veces un poco drogada. Ahí comprendí algo que todavía me sigue molestando: a los escritores se les pide que tengan opiniones, como si trabajar con la palabra conllevara algún tipo de sabiduría, sensatez, sentido común o, al contrario, alguna originalidad en la mirada sobre el mundo. No suele ser así, salvo para los escritores que, además, desean ser o son capaces de ser intelectuales públicos.

Pero los escritores no suelen tener opiniones más inteligentes o pertinentes o particulares que las de cualquier otra persona. Y sin embargo se nos sienta en mesas a hablar de feminismo, escritura y política, el estado del mercado editorial y demás, todas cuestiones para las que no estamos formados ni informados. Yo decidí jamás volver a sentarme en una mesa sobre literatura femenina porque no quiero vivir en un gueto, aunque sea un gueto agradable, pero además corría serio riesgo de ponerme a llorar si lo hacía: no sé qué decir sobre lo femenino, no tengo más ganas de leer a Monique Wittig y Silvia Federici a las corridas cuando hay académicas que podrían estar en mi lugar porque se dedican a eso.

En aquellos años me invitaban a la tele para hablar de: a) yo misma como ejemplo para la juventud (a ese programa fui despeinada, con camiseta leñadora grunge, y el conductor se ofendió cuando le dije que no había estudiado nada para ser escritora); b) por qué los jóvenes eran violentos (en ese programa casi no hablé, fui con minifalda y remera de AC/DC, y c) por qué sabía tanto de drogas (en ese programa mentí, pero me trataron bien). No fui una revelación televisiva, no era muy bonita ni hablaba bien ni era sexy y, por suerte, rápidamente fui sacada de las pantallas. La verdad es que la exposición me dio mucho miedo por lo inesperada. No era ni soy tímida pero soy insegura y, si uno es inseguro, la exposición es un tormento. Me pasaba días pensando en las estupideces que había dicho, que eran muchas. También decía estupideces en notas periodísticas. En aquellos años, la gran discusión en Argentina era entre babélicos y narrativistas. Les ahorro los detalles, pero de un lado estaban Alan Pauls, Daniel Guebel y Martín Caparrós, del otro Juan Forn y Guillermo Saccomanno. Un periodista me preguntó, en una entrevista, de qué lado estaba yo, si de los babélicos o los narrativistas. Le contesté: «Estaría buenísimo juntar los dos.»

Escribir y publicar me había encantado. Todo lo demás me había parecido triste y difícil y vergonzoso. En las revistas y en la tele me decían «la escritora joven». Lo único bueno es que el mote me duró muchos años. Incluso ahora, que soy una escritora de mediana edad, suelen todavía ponerme en alguna mesa o antología de escritores jóvenes. *Bajar es lo peor* me alargó la vida. Pero me tomó diez años volver a publicar después de *Bajar es lo peor*.

En ese tiempo escribí otra novela, que fue destruida. Era horrible. Creo que se llamaba «Los magos» o «Las espadas». Tenía 300 páginas y no existen evidencias físicas de su existencia. Miento: hace unos meses una amiga que vive en la Patagonia y es artista plástica me dijo que tenía un ejemplar impreso. Le prohibí mencionarlo. Me dijo que lo había ilustrado. Pero el fracaso no me espantó. Escribiendo esa novela mala, me di cuenta de que quería hacer esto para siempre, escribir.

Nunca releí *Bajar es lo peor*. No quise corregirle nada cuando se reeditó en 2013; tampoco quiero recordar lo que no recuerdo de la trama, ni reencontrarme con errores que, ya sé, son obvios, como las escenas de sexo, que tienen muy poco realismo y mucha fantasía, pero son fieles a lo que me erotizaba en ese momento antes de ver pornografía, antes de que mis amigos gays tuvieran la experiencia suficiente como para describir ciertas dinámicas, antes de que yo misma experimentara lo suficiente. No quiero tocar ninguno de esos problemas cándidos. Me gusta esa novela. Me gustó escribirla. Ya borré de mi memoria y de mi literatura a la mayoría de los personajes: no entiendo cómo algunos escritores repiten protagonistas o arrastran a personajes de una novela a otra. No tengo un juicio sobre eso, sencillamente no tiene que ver con lo que me pasa a mí —al menos, por ahora; me ronda la fantasía de una saga—. Además, me parece mal corregir los libros viejos: le pertenecen a su tiempo. Y le pertenecen al autor cuando era más joven, que es una persona diferente.

2018,
texto escrito para conferencia
en la Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño

UNA FORMA DE SINESTESIA

En literatura creo que la teoría es posterior a la práctica. Así que cuando entro en la intimidad de mis personajes o en la arquitectura de una situación, si aparecen el amor o la furia, la tristeza o el dolor, no sé exactamente cómo alcanzo esa emoción ni si podré transmitirla, pero confío en esa especie de dictado que solo escucha el escritor, la voz que le ofrece la palabra que quebrará la placidez de la página y provocará el espasmo y el salto del lector; o las palabras que construirán una situación desolada para el personaje sin hablar de su sufrimiento pero dejándolo tan desnudo y doloroso como el hueso de una fractura expuesta.

Ahora, que escribo sobre cómo escribo, me pregunto si tengo ayudas para llegar a esas palabras. Y pienso en los colores sugeridos. Y encuentro que padezco una forma específica de sinestesia que solo ocurre en el momento de la escritura. Mi escritura casi siempre se desarrolla con música. Digo casi siempre porque no dejo sonando una *playlist* o un disco. Busco o pienso en un artista específico, o en una canción, y siempre en un idioma distinto del mío —el español— porque las palabras en otro idioma sugieren más, se infiltran menos. En esta sinestesia particular, una canción o un artista me acerca a la emoción que necesito. ¿Necesito yo la emoción para que la sienta el personaje o se desprenda de la situación? ¿La música me acerca a las emociones o me ayuda a encontrar las palabras? No lo sé. En el momento privado de la escritura lo único que sé es que necesito la intervención musical. La intensa tristeza suele ser The Dirty Three: instrumental, el violín en primer plano, los silencios. Pero no toda tristeza es igual. Un tema como «Hope», vagamente esperanzador, suena como el celeste del cielo por la mañana. Otro tema como «Lullaby for Christie» tiene el verde musgo de un cementerio de invierno, hermoso y final. Cuando necesito el vuelo de la libertad o el sexo desarmante del amor, acudo a Bruce Springsteen, que suele sonar en colores cálidos y urgentes; si necesito claustrofobia y obsesión y el sexo destructivo recurro a Nick Cave, que fluye en rojo y negro, a veces en monocromo. La noche suena como David Bowie, plateada y azul; la calle suena como The Stooges, gris con franjas de tigre rojas, amarillas y verdes. Estoy escribiendo a una chica morena y orgullosa

que solo aparece del todo cuando escucho a Lana del Rey o a Mirel Wagner, depende de su humor. Cierta adolescencia solo aparece con Led Zeppelin pero hay algunos chicos anaranjados, de pelo púrpura, chicos de colores poco naturales que vienen con Jesus & Mary Chain y Slayer, aunque si tienen que ser felices necesitan el caleidoscopio de Prince.

Pero no sé si este método provoca que en mi ficción aparezcan los sentimientos. Quizá llegue hasta ahí por un rodeo que me resulta más complejo percibir y que prefiero no explorar: ¿acaso conocer el mecanismo, desnudarlo, entenderlo del todo, no es el principio del fin? ¿Acaso no es la manera de perder el entusiasmo? Cuando adivino una trama, cuando comprendo cómo funciona un artefacto, cuando aprendo de memoria el camino hacia algún lugar, pierdo el interés o la acción se vuelve mecánica. No quiero que eso pase. Soy supersticiosa. Cuando tenía ocho o nueve años entendí que la literatura podía provocar sensaciones físicas, como el cine podía hacer reír, o la música provocaba bailar. Recuerdo haber arrojado lejos de mí, después de leer una frase terrible, *Cementerio de animales* de Stephen King. No recuerdo qué frase me provocó esa repulsión física, ese miedo sagrado, esa sensación de que, si seguía leyendo, lo que estaba en palabras iba a ocurrir, era profecía. No quiero recordarlo porque es parte, creo, del misterio de la literatura.

2017,
texto escrito para la mesa redonda
«El color de los sentimientos» del festival
Assises Internationales du Roman, Villa
Gillet, Lyon

HARTA DE NOSOTROS

1

Hace unos diez años que empezó esta cantinela pero en los últimos, digamos, cinco, se volvió más persistente y zumbona sospecho que culpa de las redes sociales y el gagaguismo que ataca con la cercanía de los cuarenta (años). ¿De qué hablo? De la manía de la gente por volverse a ver con sus compañeros de secundaria, manía que viene acompañada de una enfermedad mental más seria, llamada Nostalgia Por Los Ochenta.

Yo me siento tan sola. Yo no siento nostalgia alguna por aquella década. La parte buena, los dos o tres años de alegría por la vuelta de la democracia, me los perdí porque era demasiado niña. Después se pudrió todo otra vez. Y del periodo 80-82 no tengo que hablarles, ¿cierto? Estábamos en dictadura. ¿Recuerdan los que eran niños y niñas entonces las mentiras de los dictadores, el cómic sobre la guerra de Malvinas que publicaba la revista *Billiken*, la gente empatriotada abriendo champañas por el hundimiento de barcos ingleses, los «viva Galtieri», las Malvinas en papel de calcar, trazadas con tinta china, una vez por semana en el colegio? No sé quién me dijo el otro día que la nostalgia estaba relacionada con «la edad que uno tenía y la sensación de que todo el futuro estaba por delante». ¡Cuánto optimismo! Si hay algo que no sentí en los ochenta fue sensación de futuro. Solo veía que todo empeoraba. Yo me acuerdo de los cortes de luz programados por la crisis energética, de subir las escaleras hasta el monoambiente donde vivíamos con mi familia, padre desocupado, madre más o menos; me acuerdo de que el aumento de los precios por la híper ya era un chiste; me acuerdo de los amigos de mis padres que se enfermaban y se morían rápido y con mucho sufrimiento, y nadie parecía saber bien de qué se trataba, y el terror de la gente al enterarse de que era sida, y cómo lo ocultaban, incluso a mi hiperprogre familia, por miedo al rechazo.

Y todo el *merchandising* tonto y aburrido. Hendy. Sarah Kay. Hello

Kitty que sobrevive, y que entonces marcaba, para las niñas, la diferencia de clase: las cartucheras, calcos y otras mierdas de Hello Kitty eran caras, y si una no las tenía, pues era despreciada. Esto sigue siendo así con otros fetiches, probablemente, pero yo ya no soy una niña y a mí la que me arruinó la infancia fue la gata imbécil esa. Encima es linda. Cómo me revienta esa gata.

Y luego, ya en la primera adolescencia, el infierno de tratar de salir de noche. Cuando les agarra esa nostalgia arrebatada por las fiestas de los ochenta, cuando me dicen con los ojos llenos de lágrimas que escuchan ciertas canciones «y dan ganas de salir corriendo a bailar a la pista», ¿se olvidan de que la cana irrumpía en los boliches, que se encendían las luces y había que correr? Yo me acuerdo. Varias veces hui de las *razzias*, pero en una oportunidad una milica me agarró de los pelos, me arrastró por medio boliche —era grande, quedaba en La Plata, se llamaba Garage— y me metió en un micro de la bonaerense junto a otros jovencitos sin documentos. Yo estaba avispada; también estaba avispado un compañero de cautiverio, y empezamos a los gritos por la ventana pidiendo juez de menores. Lo conseguimos. Otros amigos no tuvieron la misma suerte. Me acuerdo de A.: ella, por andar borrachita en la calle, en pleno día y pleno centro de la ciudad de La Plata, fue llevada a la comisaría y requisada hasta la humillación, sin que siquiera les avisaran a sus padres. Así era la deliciosa policía de los ochenta y así se portaba con los jovencitos. Ir a ver shows estaba muy bien —vi desde Los Redonditos de Ricota hasta Todos Tus Muertos y algún Festipunk— pero, en serio, ¡ibas preso! Ibas preso por vestirte de negro, por pararte los pelos, por nada: me acuerdo un show de los Redondos en La Plata, cuando todavía eran una banda chica (sí: soy vieja) y la cana tirando gases adentro del club Atenas. Me salvó el guitarrista de una banda rolinga, que tuvo el buen tino de cubrirme la cara con una remera meada (método que me ayudaría en posteriores ataques con los lacrimógenos). Yo no fui tanto en cana. Corría rápido y era demasiado chica y casi todo me lo perdí. Pero déjense de joder con el primer disco de Madonna y con *Clics modernos* y esa ropa horrible, y los jopos y el gel para los pelos y Soda Stereo y sus canciones tontas (por favor, estos versos de «Juego de seducción»: «Voy a ser tu mayordomo / Y vos harás el rol de señora bien.» ¿Me explican por qué esto no es un papelón del que no se vuelve?).

La música fue mi gran tortura. Se escuchaba Zas. Zas. A mí no me gusta el pop salvo que sea muy negro —y la Argentina no descuella en influencias de música afro—. Entonces, aunque reconozco su importancia histórica y artística, no me gusta Virus, no me gusta Charly, no me gusta GIT, no me gusta Soda, no me gusta Depeche Mode, no me gusta Pet Shop Boys, no me gusta Cyndi Lauper. No me gusta *Volver al futuro*. No me gusta John Hughes. No me dejaban ver

Brigada A por ser propaganda reaganista y propaganda pro Contras de Nicaragua (mi casa era así). Me gustó *E.T.* Mi único buen recuerdo de la primera parte de la década consiste en llorar a grito pelado en el cine por un extraterrestre que agoniza.

Dos personas /eventos me salvaron la vida: Bruce Springsteen en Amnesty (en el recital que se hizo en el estadio de River) y la revista *Cerdos y Peces* de Enrique Symns. Con el primero entendí que a mí sí me gustaba la música, pero que la mayoría de la música era una reverenda porquería. No me olvido más de lo que pasó en ese estadio: este hombre empezó a tocar y a mí se me abrió el corazón. Era épica, era belleza, era fuerza. Cuando escuché «The River» —entendí la mitad de la letra, porque me mandaban a estudiar inglés— comprendí por primera vez que había una patria donde refugiarme de todo lo horrible. Después, la guía por ese territorio fue *Cerdos y Peces*. Ahí aprendí de Nick Cave, Tom Waits, Rimbaud, Patti Smith, travestis, mentiras, drogas. Muchas de las notas me enojaban; hoy mismo, muchas me disgustan. Pero gracias, dioses, por *Cerdos y Peces*. Y por Charlie Sexton, el chico más lindo del mundo. Charlie Sexton en *Música Total*, esperar sus videos y grabarlos en la videocasetera que rogué me compraran. Y después, ya munida de mi música y mis enamoramientos, conocer gente igual de desorientada en las ciudades grises de la Argentina de los ochenta y ver *La ley de la calle* y *Los marginados*, y entender que el cine no se terminaba en *Muchacho lobo*.

Ustedes me dirán que los noventa no fueron mejores pero, como diría mi madre, ese es otro cantar. Lo que yo digo es: aunque me fuercen nunca voy a decir que todo tiempo por pasado fue mejor.

2

Hay rumores muy extraños recorriendo la ciudad y el conurbano inmediato, al sur y al norte, y de la Provincia también. Hay, sobre todo, una leyenda urbana escalofriante: acabo de decidir, mientras escribo, que es una leyenda urbana porque deseo que lo sea. Pensar que puede tener alguna verdad me da ganas de salir corriendo, pero no sé bien hacia dónde. Cuando escuché este relato por primera vez me sentí como en los últimos días de diciembre de 2001, cuando estalló la crisis económica y política que acabaría con el gobierno de Fernando de la Rúa, cuando todavía vivía en Lanús y escuchaba por la radio a los periodistas decir que los saqueadores «estaban bajando» (como si los pobres bonaerenses vivieran en morros: la paranoia y el delirio eran altísimos); recuerdo también que algunos vecinos se

habían apostado en la esquina, con gomas quemadas, pero no en protesta sino en barricada para proteger al barrio. Protegerlo de nadie, pues nadie venía ni amenazaba ni bajaba de ninguna parte. La capital puede haber sido el paraíso de las asambleas y el «piquete y cacerola, la lucha es una sola»; en el conurbano sur esa utopía ciudadana no existía, allí la lucha de clases —y el racismo y el miedo— estaba a todo vapor, y apestaba.

La historia que me contaron, entonces. Me la contaron tres veces, y las voy a repetir lo más fielmente posible. La primera vez me llegó por alguien que tiene una relación laboral conmigo; él, por cuestiones personales, va muy seguido a Vicente López. Tomando un café, me dijo: «No sabés lo que está pasando en zona norte con los vecinos y los chorros.» Es un buen tipo, pero me predispuso mal: estoy harta de la mención a los vecinos como un ente impoluto. Dijo esto: «Parece que, cuando un chorro entra en las casas, los vecinos le disparan y, en vez de llamar una ambulancia, los dejan morir en los patios.» No puede ser, le dije, es una fantasía vengativa y macabra, una fantasía de asesinos potenciales: si fuera verdad, alguien lo habría denunciado, saldría en los diarios. No, me dijo: pasa en casas de ricos, los cubren, una vecina de mi chica dice que se los quedan mirando mientras mueren. Le quité credibilidad pero no discutí más cuando me di cuenta de que a él le parecía factible.

Un poco después, un amigo que vive en la costa me contó que, después de un tiroteo en un barrio bajo, la enfermera de la ambulancia que debía ir a buscar al ladrón herido lo dejó morir en la camilla cuando él la insultó, o intentó abusar de ella, o algo por el estilo. De nuevo, se lo discutí: si fuera cierto le iniciarían una investigación, un sumario, no es tan fácil dejar morir a alguien. Quise saber detalles. ¿El chofer era cómplice? ¿Desviaron el camino al hospital de modo que llegaron tardísimo, cosa casi imposible en partidos tan pequeños como cualquiera de los de la costa? ¿Y la familia del ladrón cómo reaccionó? No pudo responder a ningún interrogante: solo sabía este dato, la enfermera lo había dejado morir y nadie la había perseguido porque, bueno, estaba haciendo una contribución al bien común.

La idea de estos dos relatos es la misma: dejar morir en silencio, complicidad, uno menos. Uno menos. Y sin tener que ensuciarse las manos ni la boca hablando de pena de muerte. Un abandono cobarde. Justicieros mudos y mirones y pagados de sí mismos y tan crueles.

La semana pasada recibí la última versión: la historia es la misma pero, al diseminarse, cambia, como suele suceder con las leyendas urbanas. Porque eso es, una leyenda urbana, tiene que serlo. Me la contó la hija de una amiga de mi madre. Tiene una amiga, dice, que trabaja en un hospital «de frontera», así lo llamó, refiriéndose a la

cercanía con el conurbano bonaerense. Parece, según ella, que allí reciben, todas las noches, en la guardia, decenas de baleados que suelen caer con sus familias, pandillas o parejas, en general armados. Yo no niego que haya violencia en hospitales de zonas conflictivas —mi madre es médica y trabajó en hospital público hace veinte años y ya entonces algunas noches la guardia se ponía espesa—, pero ella me hablaba de una situación imposible, comparable a la de Medellín en los años de Pablo Escobar, incluso comparable a Irak o Somalia (si en Somalia hubiera hospitales). «¿Sabés que hacen los médicos?», me preguntó y yo le dije que no. «Los llevan hasta el quirófano pero una vez ahí no los operan y los dejan morir. O, si no, los abren, pero hacen todo mal, cortan una arteria, y el chorro se termina muriendo.» No, insistí, habría juicios por mala praxis, alguno de los presentes en el quirófano respetaría la misión médica de salvar vidas y denunciaría a sus compañeros, y aun si se pusieran todos de acuerdo, como ángeles de la muerte, todos los médicos de todas las guardias en todos los horarios de un hospital grandísimo, a la cuarta o quinta vez que un baleado muriese en la sala de operaciones, los amigos o compañeros de pandilla o familiares del muerto se darían cuenta de que algo sucede y lo harían público. O se las arreglarían con los médicos y enfermeros en privado. Se vengarían. Quiero decir: no permitirían mansamente que se matara a sus seres queridos. Ah, eso no sé, me dijo la chica, yo te cuento lo que dice mi amiga. Y esa amiga dice, también, que está harta de tener que atender a estos chorros y paqueros en vez de atender gente que realmente lo necesita. Gente que realmente lo necesita. Lo dijo así. Como si un baleado no necesitara realmente atención médica. Como si no la mereciera. Como si esta amiga suya tuviera el derecho y el poder de elegir a quién salvar, a quién atender, quién se merece la vida y quién la muerte. Yo no creo que esta amiga haya dejado morir a alguien. Tampoco creo que la chica que me contaba esta historia la creyera: no es tan fácil seguir llamando amiga a una asesina serial, aunque sea una asesina por omisión. No: la doctorcita del hospital de frontera simplemente vocea sus fantasías posiblemente provocadas por el estrés y el miedo, porque nadie niega que debe pasar noches y días de pánico en una guardia violenta.

Las leyendas urbanas no son reales pero son verdaderas. Quiero decir: lo que cuentan no sucede pero las fantasías que proponen son un relato de nuestros miedos y de nuestros deseos. Y estas historias dicen que queremos matar, pero que no se note.

3

Estoy perdiendo amigos. No es por falta de cariño ni por hartazgo: es porque muchos de ellos están teniendo hijos. Y me dejan de lado. Estos padres y madres dirán, seguramente, que soy yo la que se retrae. Pero no es verdad. Sucede que mientras yo pretendo mantener la conversación acerca del crío en, digamos, un 60 % de la temática charlada (que es un montonazo, si me permiten), ellos quieren hablar de la criatura el 100 % del tiempo y, para colmo, sin admitir intromisiones o sugerencias porque, como yo no tengo hijos, dicen que no sé nada de nada. Poco a poco soy echada del círculo de baba, pañales y leche y, como siempre, termino en un rincón con mis amigos gays —los que no quieren ser padres: otros muchos también han decidido la paternidad— tomando margaritas mientras H., uno de los que más quiero, me dice: «Me tienen harto estos heterosexuales que procrean y chau, si te he visto no me acuerdo.» Como él, estoy harta de la tiranía de los niños. Sí, ya sé que cuando llegan todo cambia. Pero tiene que haber un término medio. Tiene que ser posible ser buen padre y buen amigo; debe existir algo así como la maternidad y la vida social, el interés por otras cosas más allá de las vacunas, la posibilidad de seguir teniendo una existencia que no esté absolutamente absorbida por el desarrollo cognitivo de la criatura y *Bob Esponja* o *Cars* o el dinosaurio violeta (o lo que sea que les guste a los niños ahora). Desalmada, me dirán, vos porque no tenés hijos. Ya sé todas las cantinelas, ya sé que soy una mujer yerma y por lo tanto me pierdo no sé cuántas maravillas de la vida y los milagros. Lo sé *todo*, lo escuché todo, desde padres (varones) que no quieren tomar una cerveza en la esquina porque extrañan a sus hijos, hasta madres mujeres que se ofenden conmigo porque he decidido no tener hijos, como si fuera una decisión tomada en contra de ellas. No entiendo por qué la compulsión humana por reproducirse es tan fuerte: me alegro de no tenerla, así, por ejemplo, puedo juntar plata para pasarme un mes de vacaciones durmiendo en cualquier parte y tomando buses y trenes a cualquier hora y gastando en cosas para mí sin tener que preocuparme de cargar con los hijos o de abandonarlos con alguna abuela o niñera, si fuera rica.

Lo he escuchado todo en mi contra. He escuchado hasta argumentos a mi favor, completamente insólitos, por ejemplo, ¡me han dicho que la decisión de no tener hijos es valiente! Yo creo que es más bien cobarde, ¡y a mucha honra! No quiero la culpa de que el chico me salga con lupus o infeliz o adicto o asesino o que el mundo se quede sin agua potable y el pobrecito tenga que vivir un apocalipsis espantoso por mi culpa, porque yo quise darle vida. Semejantes responsabilidades son para gente con mucho más carácter que yo y

evidentemente no les pesan demasiado, porque el mundo está lleno de criaturas en varios grados de infelicidad, muchas de ellas en obvio camino a convertirse en gentes horribles. Es la triste realidad: la mayoría de la gente es un espanto.

Pero, retomando, quiero puntualizar algunas cuestiones de la tiranía del niño hijo que directamente me enloquecen. Por poner una cuestión en primer lugar, pongo el tema de la foto. La madre (o la pareja, o el padre: no discrimino) traen el chico al mundo y lo primero que hacen es poner la foto en Facebook o mandarla por email. Y uno tiene que decir felicidades y felicitaciones —que eso sale más o menos sinceramente si los padres están contentos y el chico sano—, pero sobre todo uno tiene que decir que el crío es hermoso, una belleza, una maravilla. Yo no sé si le pasa a alguien más, pero en los últimos meses he recibido fotos de 1) un bebé que, con boina, parece un camionero armenio de cincuenta años, pelado; 2) un bebé de seis kilos de peso que parece listo para faenar, con una cara rosada y aterradora desde todo punto de vista; 3) un bebé con una cabeza tan grande que se lo mostré a mi marido y él me dijo: «no les mandes felicidades por las dudas, me parece que tiene hidrocefalia». Además, yo no les creo que solamente quieran halagos para el chico. Aunque estén ciegos de amor, tienen que darse cuenta de que el chico es medio monstruoso. Lo que quieren es un halago indirecto hacia ellos: son sus genes, quieren sentir que ellos son hermosos y que han producido algo bello y perfecto. A veces pasa, pero la mayoría de las veces no. Lo lamento. Si en vez de seres humanos tuviéramos gatos, la cosa sería diferente, porque todos los gatos son lindos.

Otra cuestión que me agota es la obsesión por reproducir los dichos ingeniosos de los niños. Esas madres —en este caso son especialmente las madres— que cuentan obsesivamente las conversaciones agudas, luminosas, increíbles, inteligentes, insólitamente maduras o conmovedoras que han tenido con su progenie. Una anécdota está bien, pero esta obsesión onda niños índigo, onda sabiduría y eterna sorpresa de aquel que mira el mundo con ojos nuevos, es absolutamente tediosa. Seguro: los chicos dicen cosas muy extrañas y a veces muy asombrosas. Rimbaud también.

La única conversación que me gustó, últimamente, fue una escuchada al pasar. Yo vivo al lado de un jardín de infantes y no crean que eso ha contribuido de ninguna manera a mis problemas con las criaturas: en días buenos me hace sonreír escucharlos, en días raros me siento en una película de terror cuando los oigo canturrear —se habrán dado cuenta de que el cine de horror utiliza con frecuencia voces infantiles— y en los días malos me suenan a ruido molesto.

La conversación, entonces. La madre, toda reblandecida, le preguntaba al niño qué había dibujado. «Un sol», contestaba él. «Ay,

qué hermoso, mostrame.» Y, tras una ojeada, la madre decía: «Pero… lo pintaste de negro.» «Sí. Me gusta más así.» Una criatura gótica y adorable. No la volví a ver.

Por último, en el colectivo: madres con bebés en brazos. Sí, cómo no, se les da el asiento. Pero me subleva cuando piden el asiento para niños de más de tres años. Esos críos tienen más energía que todos los pasajeros juntos, e incluso más energía de la que tendrán en todas sus vidas. ¿Por qué tienen que sentarse? Y si se sientan: ¿por qué tienen que ocupar un asiento y no ir en la falda de sus padres/madres? ¿Y por qué el asiento se lo tengo que dar yo, que me duele la cabeza, trabajé todo el día y llevo dos horas en el 168? Estoy harta de que nosotros, los adultos jóvenes, en plena productividad y en nuestros años buenos, seamos siempre los últimos privilegiados.

El Guardián, Argentina

UNA ESTRELLA MORIBUNDA

La avenida Córdoba, en Buenos Aires, tiene algo especialmente desolado. Pocos comercios, pocos restoranes y un tráfico tan constante como estancado. Siempre me pareció aburrida y un poco peligrosa, una especie de límite, un lugar ausente y tenebroso.

La conocí bastante tarde, cuando recién me mudé a la ciudad: yo venía de La Plata primero y después de Lanús. Claro, había transitado antes la avenida Córdoba pero es distinto cuando uno está de visita o trabajando, no le prestaba demasiada atención, no sintonizaba con esa vibración baja y oscura de su asfalto. Cuando me mudé, desde la casa de mi mamá en Lanús a Caballito, en la ciudad de Buenos Aires, tenía veintinueve años: ya había vivido sola antes, con intermitencias, en varios lugares. Los años noventa fueron un desastre de poco dinero, mucho trabajo y demasiado movimiento. Era comienzos de 2001. Que se iba todo al demonio quedó claro cuando nos alquilaron, a mí y al amigo con el que iba a convivir, un departamento hermoso, de estilo, por 400 pesos o algo así, un precio vil incluso entonces. Ese año iba a terminar con otro momento límite: en diciembre de 2001 y enero de 2002, mi amigo y yo, los dos periodistas, trabajamos para un italiano de la RAI que venía a documentar el *default*, la crisis, el corralito, la miseria. Lo llevamos a clubs de trueque con resaca. Lo vimos humillar a la viuda de un motoquero muerto dándole dólares como si se tratase de lingotes de oro. Una noche, a propósito, no lo despertamos mientras en la calle ocurría el cacerolazo que haría caer a Rodríguez Saá. Le hablábamos en inglés: hubiese sido mejor si encontraba guías locales que dominasen el italiano, que hay miles, pero la competencia entre todos, entonces, era feroz. Él nos trataba como a pobres gentes, como a pordioseros y nosotros lo despreciábamos, aunque hacíamos para él cosas despreciables, como buscar algún descendiente de italianos que viviese en la miseria para que él pudiese hacer dúplex con sus parientes italianos ricos que le insistían volvé, volvé.

Nunca vi el programa terminado. Mi amigo sí y asegura que es un papelón.

Pero no quiero hablar de ese límite ahora. Quiero volver a la calle Córdoba y mi primer año en la ciudad. No sabía mucho qué hacer ni

encontraba demasiadas cosas que me gustaran entonces, aceptaba cualquier propuesta y todas las noches después del trabajo compraba cerveza y vino y así pasaban los días y eran todos parecidos y casi todos horribles. Yo no tomaba demasiada cocaína ya, lo hacía de vez en cuando pero intensamente. De más chica podía pasarme días encerrada y tomando pero en mis primeros años en Buenos Aires lo hacía de manera más errática, casi aburrida.

Muchas de esas noches insomnes las terminaba, con algunos amigos y otros desconocidos, en un boliche de la avenida Córdoba que se llamaba Búkaro. El lugar, en apariencia, era un kiosco, un maxikiosco —la diferencia es que se puede entrar, no es solo una ventanita a la calle— que se abría como en una especie de pasaje secreto, es decir, uno seguía caminando dentro del maxikiosco y se convertía, detrás de una abertura sin puerta, en un local con música —¿había una especie de *jukebox*? No recuerdo—, mesas de pool, creo, y barra. Pasé muchas madrugadas ahí y me acuerdo de muy poco. Del túnel, un pasillo donde algunos se metían a tener sexo a oscuras —varones casi todos, aunque una vez se metió ahí una amiga y salió llorando porque le robaron la campera—. De unas chicas travestis que, en el baño, contaban cosas graciosas y atroces. De negarme a bailar porque odiaba la música. Pero no recuerdo el color de las paredes ni del piso, ni a qué altura de la avenida quedaba, ni la cara del kiosquero ni tampoco esa música que me parecía detestable y que no podía bailar (yo no bailo lo que no me gusta, ni siquiera borracha: la música es lo más importante de mi vida y ni perder la conciencia me quita la seriedad con la que me la tomo. Es una tara importante).

Recuerdo, sí, que tomábamos cocaína ahí. No brutalmente, no sobre las mesas: eso podía ser hasta peligroso, supongo, aunque entonces pensaba que era una especie de decoro, una regla de elegancia. Ahora sé que era para cuidarse de la policía y de algún zarpado —y había muchos— que podía ponerse pesado, o violento, cuando reclamaba que le convidaran. O por quién sabe qué interna de mini *dealers*. Tomar cocaína me había gustado mucho cuando empecé a hacerlo, en la adolescencia. Me gustaba la falsa energía, esa luminosidad de neón en el cerebro, la charla histérica, la bestialidad de la situación, de toda la situación, especialmente la física. Pero a esa altura, y desde hacía rato, no me daba ningún placer. Era vicio, compulsión. Me daba miedo bajar al día siguiente, me arrepentía de cada confesión trasnochada, me ponía a llorar si se me volaba la bolsita o si se caía.

Una noche tan intrascendente e intensa como las demás —en esa época aprendí que ese dúo es posible— me metí en el baño del Búkaro a tomar un tiro, como tantas otras noches. Cuando iba a encender la luz, me di cuenta de que no hacía falta. En el baño era pleno día. No

tenía techo, el baño. Y el sol brillaba en el cielo de otoño totalmente solo, sin nubes, en medio del azul más límpido que se pueda imaginar. Por la posición, debía ser el mediodía. Yo creía que, como mucho, serían las cuatro de la mañana.

Ese sol fue mi límite. No fue una revelación ni me caí de culo como san Pablo de camino a Damasco, pero recuerdo que me sentí muy patética. Muy sola y muy triste. Y la diferencia entre lo que de verdad pasaba y mi reloj tóxico resultó ser una especie de asombro, una especie de shock. Me tomé el tiro igual, pero en vez de quedarme en el Búkaro salí a caminar. Despacio, porque siempre me sentí mal con el cuerpo acelerado y de merca. Caminé por Córdoba, casi vacía y hostil bajo el sol de ese domingo al mediodía; yo no tenía hambre, sí un poco de sed de cerveza. No me acuerdo adónde fui: seguramente tomé el 132 hasta mi casa.

Fue la última vez que tomé cocaína. No pienso en el sol de ese día como una especie de llamada de la vida: el sol mata, es desierto, es deshidratación, es una estrella cercana que va a morirse y matarnos, es la crueldad del verano con sus olores, es la migraña y la ceguera. No fue eso: es que me di cuenta de que era tarde. Que no quería pasar otro mediodía en un baño con cocaína color rosa dentro del papel celofán de los cigarrillos. Que ya estaba bien de estar triste y aburrida, que era vanidoso y obsceno estar tan obsesionada conmigo misma. Así dejé de tomar, en seco. Después, por un tiempo, no soporté ni el olor de la cocaína. Ahora se me pasó. El Búkaro cerró: creo que mataron a un chico ahí adentro, a cuchilladas, y nadie encontró el cuerpo hasta muy tarde, o les dio miedo llamar. No sé cuándo fue. Busqué la noticia, pero no está online o no la encuentro. De lo que sí me enteré es de que Búcaro, en el argot de Córdoba (Córdoba, España, no nuestra provincia mediterránea), quiere decir «porrón». Un retazo de información inútil. Ahora me pregunto, sin embargo, si ese muerto habrá existido. Si el lugar de verdad se llamaba Búkaro o nosotros lo llamábamos así. Y me impresiona cuántas vidas perdí y olvidé en mi propia vida.

Abril de 2016,
texto escrito para la mesa redonda titulada «Al límite»,
FILBA, San Rafael, Mendoza, Argentina

PEREGRINACIÓN Y DEVOCIÓN

LO BELLO Y LO TRISTE

Es muy extraño, pero cada noche de Brujas, cada 31 de octubre, se cumple un aniversario de la muerte de River Phoenix y la maquinaria de Hollywood, siempre ávida de homenajes y resucitaciones, está quieta y silenciosa. *Mi mundo privado*, el film clásico de Gus Van Sant, el «rebelde sin causa» de Phoenix, ni siquiera está editado en DVD, y eso que el otro protagonista es Keanu «Mr. Matrix» Reeves. Era esperable que el último gran actor joven recibiera, al menos, una reedición de sus películas, o el estreno de un documental sobre su vida y obra. Después de todo, nadie ha podido reemplazarlo y no hay un solo actor joven en el Hollywood actual con la mitad del talento de Phoenix.

El silencio avergonzado alrededor de la muerte de Phoenix no es nuevo y quiso atribuirse, en los últimos meses de 1993, al respeto. Es cierto: se celebró la actitud de un paparazzi que no disparó su cámara para atrapar la imagen del actor con convulsiones, agonizando en la vereda de Sunset Strip, fuera del club Viper Room de Johnny Depp; tampoco se abusó de la desesperada llamada de su hermano Joaquin, hoy famosísimo, al 911. Pero enseguida, cuando los resultados de la autopsia demostraron que Phoenix había muerto de una sobredosis (heroína, cocaína, Valium, etc.), la discreción dejó ver la hipocresía. Martha Frankel, periodista de *Spin*, escribía en enero de 1994: «Cuando llamé a los personajes de la industria para escribir este obituario, ninguno quiso hablar. Hollywood estaba dando marcha atrás, tratando de distanciarse todo lo posible de la muerte de Phoenix. Un publicista me dijo que su clienta, una actriz amiga de River, no iba a atenderme porque "no podía mezclarse con esta mierda" y que lo último que necesitaba, ahora que le ofrecían buenos papeles, era tener algo que ver con las drogas. Otro agente usó una metáfora: "Pensábamos que iba a ser el Al Pacino de su generación, y terminó siendo su John Belushi. ¿Qué le pasaba? ¿Acaso no es suficiente ganar un millón de dólares por película, ser joven y hermoso y que te chupen la pija cada cinco minutos? Este asunto me da asco." Hollywood le dio la espalda. Cuando dejaron de hacer dinero con él, cuando hizo públicos sus errores y murió de una sobredosis fatal de cocaína y heroína, dejó de ser útil. Muerto, se

convirtió en el hombre invisible.»

Algunos se animaron a hablar. Amigos incondicionales como Peter Bogdanovich (que lo dirigió en *The Thing Called Love*), Gus Van Sant, su exnovia Martha Plimpton, Rob Reiner (que lo descubrió en *Cuenta conmigo*) y hasta Johnny Depp, que recuerda esa noche como un antes y después en su carrera, quizá uno de los motivos por los que se exilió de Los Ángeles y estableció residencia en Francia. Bogdanovich recuerda que los recelos de Hollywood pusieron a Phoenix en una lista negra virtual antes de su muerte. Escribía en *Premiere* en enero del 2001: «Usó drogas solo una vez durante el rodaje de nuestra película. Pero el chisme llegó a Hollywood y entonces comenzó una actitud del tipo culpable hasta que se demuestre lo contrario. Lo irónico fue que River era tan convincente en su interpretación de un personaje autodestructivo, arrogante y vicioso que la gente creía que era el River real. Enviaron espías al set. Actuaba raro, decían, porque estaba drogado. Lo que sucedía era que estaba actuando diferente y muy bien. Nunca había hecho un personaje como ese: era la primera vez que interpretaba a un adulto. Lo estigmatizaron. Hasta le hicieron un juicio a su familia porque murió durante el rodaje de otra película, *Dark Blood.*»

Las teorías sobre por qué murió River Phoenix son muchas. Para los tabloides como el *National Enquirer*, fue un hipócrita que fingía una vida de vegetariano ejemplar, militante ecologista y de PETA (People for the Ethical Treatment of Animals), y que en realidad escondía a un drogadicto fiestero. Para sus amigos actores como Dermot Mulroney y su esposa, la talentosa Catherine Keener, era un alma sensible que no soportaba el peso del mundo. Para sus amigos personales, la culpa fue de las malas compañías. Para Bogdanovich, fue una víctima del «método» del Actor's Studio. Para su madre hippie, Heart Phoenix, murió porque «la tierra está muriendo y él quiso irse antes». Ninguno apuntó lo más obvio, salvo el escritor Dennis Cooper, que escribió en 1994: «Era un chico. A veces parecía demasiado serio, incapaz de relajarse y disfrutar como lo haría cualquier chico en su posición. Salió una noche y tomó una mezcla letal de drogas. Pudo pasarle a cualquiera.»

* * *

En 1991, River Phoenix dio una rara entrevista, donde se atrevía a hablar de Hollywood y de las contradicciones de su vida. «Es como ser el hombre invisible. Uno está ahí parado, se empieza a desintegrar, no puede verse a sí mismo y siente que ha sido absorbido por una burbuja de brillantina gigante.» No hay una sola foto de Phoenix riendo, y en muy pocas esboza una sonrisa cruzada. Desconfiaba de la

industria y de nada servía que a los diecisiete años lo nominaran a un Oscar (por *Running on Empty* de Sidney Lumet en 1988) o que posara en las tapas de las revistas para adolescentes como ídolo *teen*. Su incomodidad puede comprenderse mejor con la historia de su familia.

Nació en una cabaña en Oregón, hijo de padres hippies, recolectores itinerantes de fruta, John y Arlyn (que después tomó el nombre de Heart). Lo llamaron River por el río de la vida en *Siddartha* de Hermann Hesse. Poco después de su nacimiento en 1970, la familia se unió a la secta Niños de Dios y partieron hacia Venezuela como misioneros. River y su hermana menor, Rain (Lluvia), cantaban en la calle para conseguir dinero, y la familia dormía en una casilla de chapa infestada de ratas en la playa. Dejaron el culto en 1977, después de denuncias internacionales sobre abuso infantil, y volvieron a Estados Unidos. A esa altura, con su hermano Joaquin (llamado por sus padres Leaf, «Hoja»), todos eran veganos, vegetarianos radicales que no consumían ningún producto animal, ni siquiera miel o huevos. En 1980, los padres decidieron que sus encantadores hijos debían entrar en el mundo del espectáculo, según Heart Phoenix porque querían «usar los medios de masas para cambiar al mundo y River sería nuestro misionero». Lo cierto es que desde entonces el chico de diez años se convirtió en el sostén económico de su familia hippie y lo es hasta hoy: su padre vive en Costa Rica, en un rancho ubicado en una selva virgen que River compró como acción de su militancia ecologista. En 1982 debutó en TV como el hijo menor en la serie *Siete novias para siete hermanos* y en 1986 ya era una estrella con películas importantes y actuaciones increíbles en *Cuenta conmigo* de Rob Reiner y *La costa Mosquito* de Peter Weir. Sus padres no creían en la escolarización de los niños, así que nunca fue a la escuela. Su amigo Dermot Mulroney instruyó a River sobre Sam Shepard cuando el escritor/actor/director lo convocó para *Silent Tongue*: «No sabía quién era, ni que había ganado el Pulitzer, no sabía lo que era un Pulitzer. Nunca conocí a una persona tan ignorante y tan inteligente al mismo tiempo.» Todos los testigos coinciden en que Phoenix no podía resolver la contradicción de una crianza «pura» con el empujón que le dieron sus padres para que se entregara a Hollywood, esa forma rara de hippies ansiosos por conseguir audiciones para sus hijos, ese pasaje de la burbuja contracultural/ecologista hacia la exposición más extrema.

* * *

Diez años después de su muerte, las películas de River Phoenix son raras joyas, algunas difíciles de conseguir. Las buenas y las malas tienen por lo menos una secuencia que deja sin aliento, y siempre es

por culpa de River. Promediando *Cuenta conmigo*, Chris Chambers (River) le cuenta a su amigo que robó un dinero, pero quiso devolverlo, y nadie le creyó; después llora, y exclama: «Ojalá pudiera ir a un lugar donde nadie me conociera.» El director Rob Reiner contó: «Le dije que pensara en alguien que lo había decepcionado, porque le costaba llorar. Lo hizo, y esa es la toma que quedó en la película. Después de hacerla, temblaba y lloraba tanto que tuve que abrazarlo. No tenía técnica alguna, era pura intuición. Cuando la cámara se encendía, siempre decía la verdad.» *Running on Empty* de Sidney Lumet, otra película central, es una rareza que marca la diferencia entre el Hollywood de hoy y el de ayer nomás: es la historia de dos activistas que, en los setenta, pusieron una bomba en un laboratorio militar que producía napalm; en el presente están en la clandestinidad y cambian constantemente de identidad y domicilio, con sus hijos a cuestas. A pesar de ciertas concesiones en el guión (los protagonistas nunca mataron a nadie), la mirada de Lumet sobre los terroristas es comprensiva, idealista, incluso celebratoria, imposible de reproducir hoy en tiempos del eje del mal. La prueba es el personaje de Phoenix, el hijo mayor, que deja a sus padres para ir a la universidad (ellos nunca volverán a verlo). La impresión es que será un hombre maravilloso, piadoso e inteligente. *Running on Empty* es una película audaz y es notable que un actor de diecisiete años pudiera interpretar no solo a un chico comprometido con la elección de vida de sus padres, sino también el fracaso de una generación; es un film casi autobiográfico.

Pero es *Mi mundo privado* la película a la que Phoenix le puso el cuerpo, y el alma. Mike Waters, su personaje, pertenece al panteón de las creaciones viscerales, en el límite con la realidad. Compuso una canción para la película con su banda Aleka's Attic —también era músico—, una balada country preciosa llamada «Too Many Colours» que suena cuando Mike, su personaje, el *taxi boy* que sufre de narcolepsia, se entera de que puede ser hijo de una relación incestuosa.

El director Gus Van Sant contó, años después, que no había pensado en ese *taxi boy* como un personaje gay. La escena central es con Keanu Reeves, alrededor de una fogata, en un alto junto a la carretera. La improvisación de Phoenix tomó por sorpresa a todos: «Yo podría amar a alguien aunque no me pagara», le dice Mike a Scott (Reeves). «Te amo, y no me pagas. Tengo muchas ganas de besarte.» La leyenda reza que en el set de *Mi mundo privado* Phoenix empezó a experimentar con drogas y tuvo un romance con Keanu, al que llamaba «mi Romeo». Van Sant concede: «River se comprometía, y no podía hacer un personaje con el que no se involucrara. Quiso que Mike fuera gay, quiso redimirlo. Y lo hizo.»

River Phoenix no pertenece al panteón de actores que murieron jóvenes y se convirtieron en leyenda, y es difícil explicar por qué. ¿Le tocó ser el chivo expiatorio? Quizá. Pero se convirtió en un icono marginal cuyo culto emerge en lugares inesperados. En una canción de Milton Nascimento, «Carta a um jovem ator», escrita después de que el brasileño quedó hipnotizado por la actuación de Phoenix en *La costa Mosquito*: «Si te encontrara algún día / tendría que confesarte que vi tus películas demasiadas veces / para descifrar tus ojos.» En una canción del primer disco de Rufus Wainwright, «Matinee Idol»: «Cualquiera que haya visto esa belleza está marcado por la muerte.» En una canción de Red Hot Chili Peppers, «Trascending», escrita por su amigo, el bajista Flea: «Que se vayan al carajo las revistas / La maquinaria ecologista / La avaricia legal / el mundillo inexistente.» Los fieles del culto Phoenix sienten que perdieron a un actor que no se presentaba como un mártir, pero era capaz de usar su soledad y su angustia para humanizar a los personajes, jugando en los límites del artificio. Gus Van Sant explica así el romance de Phoenix con la cámara: «En cine, importa lo que muestra el rostro del actor. En los que son realmente buenos, lo que se ve es dolor. Eso transmitía River: una hermosa desdicha.»

26 de octubre de 2003,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL LLANERO SOLITARIO

En las canciones de Bruce Springsteen, Estados Unidos es un territorio enorme y desolador, un paisaje de carreteras y frontera donde el movimiento perpetuo de los que lo recorren es la fuga y la búsqueda de una tierra prometida que por intangible —¿imposible?— es aún más melancólica. Springsteen no es un artista prolífico: empezó su carrera en 1973 con *Greetings from Asbury Park* y desde entonces solo lanzó trece discos: lejos de la sobrevalorada incontinencia, se preocupó de que cada disco fuera «importante» —porque Springsteen es un artista que a veces divierte y se divierte, pero por lo general es sumamente serio— y lo logró: su carrera tiene algún tropiezo, pero ningún fallido claro. De todos modos, ninguno de sus discos puede compararse con la experiencia de escucharlo en vivo con The E Street Band, una catarsis épica que lo transformó en uno de los artistas más pirateados de la historia. Springsteen es intenso, ampuloso, profundo, es decir, material de burla para quienes prefieren la seguridad de la ironía: se sabe, es muy difícil equivocarse si el camino es la levedad, pero es todavía más complicado tomarse a sí mismo en serio sin caer en la vanidad —y esto es lo que el hombre de Nueva Jersey viene haciendo con una coherencia y candidez sin precedentes.

Por eso, a lo mejor, es el único que dio en el blanco en este 2005, cuando la «protesta» contra el gobierno de George W. Bush se hizo lugar común —a veces sincero, a veces oportunista—. *Devils & Dust* es el disco que había que escribir en estos tiempos de venganza y fundamentalismo, una exploración del alma de los Estados Unidos —Springsteen no pierde el tiempo con menudencias— expresada en retazos de vidas y personajes: inmigrantes mexicanos que mueren cruzando la frontera, un hombre que patrulla caminos y solo encuentra consuelo en la cama de María, un padre que ruega por que sus hijos cometan sus propios errores —y no los suyos—, un soldado que cruzó alguna línea moral (en el estremecedor «Devils & Dust»: «Soñé con vos anoche / En un campo de sangre y piedra / La sangre se secaba / El hedor se elevaba / Tengo mi dedo en el gatillo / Y esta noche la fe no es suficiente / Cuando miro dentro de mi corazón / Solo hay demonios y polvo»), un boxeador acabado que solo le pide a su madre una cama para dormir por una noche, un joven negro que

huye de casa («Black Cowboys»), un hombre separado que encuentra un placebo en la cama de una prostituta («Reno»), un borracho que quiere acompañar a una chica hasta su casa. No hay bajada de línea en *Devils and Dust*, no hay golpearse el pecho ni diatribas, pero es el disco más político posible para la hora oscura de Estados Unidos en toda su desazón. Un disco acústico, sin estridencias, que transpira soledad. Y es que el cuestionamiento de Springsteen fue constante, nunca obvio y siempre mucho más profundo que un mero pataleo. El crítico Hank Latey comparaba su obra con el poema «Let America Be America Again» del poeta negro Langston Hughes:

> Que mi tierra sea la tierra donde la libertad
> No esté coronada por la falsa corona del patriotismo
> Donde la oportunidad es real, y la vida libre
> Y la igualdad está en el aire que respiramos
> (Nunca hubo igualdad para mí,
> Ni libertad en esta tierra de los libres)
> ¿Quién es el que murmura en la oscuridad?
> ¿Y quién es el que cubre con un velo las estrellas?

Springsteen se mueve justo ahí, entre la esperanza, el desencanto y la oscuridad que acecha en los grandes espacios que en su obra parecen simbolizar el alma vacía de Estados Unidos. En «Nebraska», la canción que daba título a su primer disco acústico de 1982 —un riesgo inédito para la época— la oscuridad estaba representada por el asesino de masas adolescente Charles Starkweather, que asoló las rutas en una matanza frenética sin motivo. Y dos años después se encarnó en «Born in the U.S.A.», una canción que fue utilizada por Ronald Reagan en campaña, y desató un malentendido que se mantiene hasta hoy: la concepción de Springsteen como republicano patriotero. Lo cierto es que Reagan utilizó ese tema solo por el eufórico estribillo y decidió ignorar —y neutralizar— el contenido: «A la sombra de la penitenciaría / Cerca de los gases de la refinería / Hace diez años que estoy por los caminos / Ningún lugar donde correr, ningún lugar donde ir / Nacido en Estados Unidos.» Springsteen fue el primero en quejarse, pero poco podía hacer. El año pasado sucedió otra vez: «The Rising» fue usada para la campaña de John Kerry. Es probable que esta vez Springsteen no haya rezongado, pero es sintomático que tanto el Partido Republicano como el Demócrata encuentren referencias en su obra: la apelación al «hombre común» de Springsteen, su formidable empatía —David Fricke en *Rolling Stone* decía «los problemas de este disco son los problemas de nuestros vecinos»—, sean quizá la ambición de líderes que intentan acercarse a ese pueblo extraño, desmovilizado, tan fascinante como

aterrador.

* * *

El otro gran tema de Springsteen —que no tiene tantos, como suele ocurrir con los grandes artistas— es la redención por el amor, o mejor, la esperanza de paliar la soledad y encontrar la elusiva trascendencia en un compañero. El ejemplo más clásico —y más hermoso— es «Thunder Road» de su gran disco *Born to Run*, donde aparece Mary, nombre genérico, personaje constante, la mujer que Springsteen construye no como ideal, sino como «real»: «Había fantasmas en los ojos / De todos los chicos que dejaste ir / Hechizan el polvoriento camino de la playa / En Chevrolets arruinados con forma de esqueletos / Gritan tu nombre de noche en la calle / Tu vestido de graduación yace desgarrado a sus pies / Y en la frialdad de antes del amanecer / escuchás rugir sus motores / Pero cuando salís al porche desaparecieron en el viento / Así que Mary, subí a mi auto / Este es un pueblo lleno de perdedores / Y estoy huyendo para que sea distinto.» En *Devils & Dust*, Mary (ahora María) está lejos, y el protagonista de «Reno» la recuerda cuando pasa la noche junto a una prostituta: «Estaba seguro de que el trabajo y esa sonrisa que llegaba desde debajo de tu sombrero era todo lo que necesitaba. Pero, de alguna manera, todo lo que uno necesita nunca es suficiente / Vos y yo, María, aprendimos eso / Me resbalé de su boca y ella me dijo "estás listo" / Se sacó el corpiño y la bombacha, humedeció su dedo, se lo puso dentro y se trepó sobre mí en la cama / Me sirvió otro whisky y dijo: "Por lo mejor que alguna vez hayas tenido" / Nos reímos y brindamos / Pero ella no era lo mejor / No estaba ni cerca de serlo.» Y la desesperación por la compañía queda patente en «All The Way Home»: «Sé que no hay motivos para que confíes en mí, pero si no tenés ganas de estar sola / Dejame que te acompañe a casa / El amor no deja nada atrás, salvo sombras y vapor / Seguimos adelante, es nuestra triste naturaleza / Es como esa vieja canción de los Stones, que la banda está arruinando.»

A veces, la soledad y la distancia impregnan la música. «Devils and Dust», con guitarra acústica, la armónica y un clima que crece hasta la inminencia del estallido, suena exactamente como una tormenta de viento sobre una tierra baldía. La euforia con saxo desatado de «Born To Run» (1975) suena exactamente como un auto a toda velocidad por una carretera perdida. «Wreck on the Highway», la mejor canción del álbum doble *The River* (1980), tiene el murmullo horrible que sucede a un accidente: «Había sangre y vidrio por todas partes / Y no había nadie allí salvo yo / Y mientras la lluvia caía dura y fría / Vi a un hombre al costado del camino / Que lloraba "Señor, ayúdeme por

favor”.» El final de esa canción es conmovedor: «A veces me siento en la oscuridad y miro a mi chica cuando duerme / Después subo a la cama y la abrazo / Me quedó allí despierto en medio de la noche / Pensando en el choque en la ruta.» En su nuevo disco, esa fragilidad está expuesta en «Matamoros Banks». Escribía el crítico Hank Kalet: «Abre con una simple y solemne guitarra acústica, y sus primeros versos hablan de la muerte junto al río Grande. Pero es una pura y dulce canción de amor, un poema de amor y conexión ofrecido por un amante separado por la distancia. Esa distancia es palpable, casi física. Puede ser leída como un poema de redención a través del amor y la fe, o como un cuento a la manera de Steinbeck, como el amor negado para alguien en un mundo que derrota al individuo.»

* * *

Springsteen no fue siempre un artista respetado. Para muchos que viven en la confusión permanente —que él apenas se molesta en aclarar— se trata de un rocker épico y populista que apenas merece atención. Durante la primera etapa de su carrera, hasta el éxito indiscutible de *Born To Run*, se lo consideró apenas un mal clon de Dylan. En realidad, Springsteen es más bien una síntesis de los grandes canalizadores de esa entelequia llamada «americana»: la sensualidad y desazón de Elvis Presley junto con la poesía de «alta cultura» dylanesca. Solo que Springsteen es un poeta que no se impone como tal, y no por falsa modestia, sino porque sus preocupaciones pedestres («realistas») están más cerca de la narración y, en este sentido, de los escritores norteamericanos clásicos. Además, no se destaca por excentricidad alguna: ni la autodestrucción y el estatus icónico de Elvis, ni la santificación-reclusión de Dylan: es casi un trabajador de la música, de gira constante, sin escándalos ni depresiones ni caídas (apenas alguna crisis de mediana edad reflejada en *Tunnel of Love*, excelente disco de 1987 que fue la crónica de su divorcio). Tímido y corto, en las entrevistas se lo ve casi incómodo, sin grandes revelaciones que ofrecer, entusiasta; se adivina al chico de Nueva Jersey que armaba y desarmaba bandas mientras vivía de prestado en casas de amigos, la cara destrozada por el acné, el pelo largo para cubrir los restos de la adolescencia. Ni siquiera tuvo grandes problemas con sus compañeros de banda, no es célebre por excesos ni romances. Todos los mitos están en sus canciones, y Springsteen los refiere, no los vive. Nadie puede decir que su vida es más interesante que su arte, y hay que pensar de cuántos más se puede decir lo mismo. Todo un anacronismo en tiempos donde la categoría de «autor» ha caído en decadencia, pero semejantes elucubraciones posmodernas ni siquiera rozan —ni le pasan por la cabeza— al hombre que detesta ser

llamado «El Jefe». Su interés es apenas capturar el espíritu de la época, y lo hace cada vez: en los restos del sueño folk con *Greetings from Asbury Park*, en el fin de la juventud con *Born to Run*, en la oscuridad de la década del ochenta con *The River*, pero especialmente en el despojo de «Nebraska» (1982); si los noventa lo tuvieron algo desorientado, el nuevo milenio lo encuentra más lúcido que nunca, escribiendo sus mejores canciones en años. Ya lejos de lo bombástico, Springsteen no necesita rabiar o irradiar euforia para que su energía creativa sea implacable. *Devils & Dust* es un disco tenso y calmo, tan sincero que estremece. Será muy, muy difícil que algún otro artista «comprometido» pueda superar semejante marca.

15 de mayo de 2005,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

HOMBRES ROTOS, CIUDADES EN RUINAS

Lo primero, allá por 1984, cuando la canción se escuchaba por todas partes, fue el malentendido. Porque hay un malentendido con Bruce Springsteen, y está relacionado con una canción que él compuso como un grito de rabia y fue traducida como un himno patriotero: «Born in the U.S.A.». Está en el disco del mismo título: la portada, una foto tomada por Annie Leibovitz de la espalda y el trasero de Bruce en jeans sobre un fondo con la bandera de Estados Unidos, contribuyó a solidificar la idea de un cantante nacionalista que celebraba su país imperial liderado por Ronald Reagan. Está todo en el estribillo, que solamente grita «¡Nacido en Estados Unidos!» con su voz raspada. Sin el resto de la letra, sin conocer la historia y la obra de Springsteen, el malentendido es incluso comprensible.

Hoy, todavía, y muy especialmente en Argentina, treinta años después del disco, cuando incluso Wikipedia dice «esta canción se malinterpretó», hay quienes fruncen el ceño y dicen que no les gusta Bruce Springsteen porque es «muy yanqui» y «muy facho». Hay que entender que los seis magníficos discos que editó antes, entre 1973 y 1982, acá se escucharon poco y nada, y los selectos escuchas tampoco se enamoraron. Así fue que Springsteen apareció en la escena como un portavoz de la era Reagan… a través de una canción cuya intención principal era denunciarla.

¿De qué se trata, entonces, «Born in the U.S.A.»? De un excombatiente de Vietnam, un joven que trabajaba en una refinería y fue alistado y cuando volvió no pudo encontrar trabajo y se quedó «sin lugar donde correr, sin lugar donde ir». Pero también se trata de la destrucción de la industria durante la administración Reagan y la consecuente desesperación de las comunidades obreras en miles y miles de pueblos de todo el país. Las primeras líneas de la canción —que Stephen King, un fan, usó como epígrafe para su libro *It*— son brutales: «Nacido en un pueblo de muertos / La primera patada que recibí fue cuando caí al suelo / Terminás como un perro demasiado apaleado / Hasta que te pasás la mitad de la vida escondiéndote / Yo nací en Estados Unidos.»

Ronald Reagan tampoco la escuchó entera. Durante su campaña por la reelección, cuando paró en Nueva Jersey —la patria chica de Springsteen— famosamente dijo: «El futuro del país reside en el mensaje de esperanza de las canciones que muchos jóvenes admiran: las de su compatriota Bruce Springsteen. Y hacer que esos sueños se hagan realidad es parte de mi trabajo.» Alguien, aparentemente, le había pasado mal el dato al presidente. Springsteen se despegó y lo rechazó enseguida, en una larga entrevista para *Rolling Stone*, y después en un show cuando dijo «no solo no escuchó esa canción: tampoco escuchó esta», y tocó «Johnny 99», que cuenta la historia de un recién desempleado de una fábrica de autos que no encuentra trabajo, se emborracha y le dispara al empleado de un kiosco. Le dan 98 años de condena, él le habla al juez de su hipoteca, de su depresión, de todas las cosas que le pusieron la botella de vino en la boca y el arma en la mano, y le pide que lo manden a la silla eléctrica.

En 1988, Bruce Springsteen se unió a la gira de Amnesty International —con Sting, Peter Gabriel, Youssou N'Dour, entre otros — y resultó extraño que, por ejemplo, cerrara el show en Buenos Aires el «patriotero», teniendo en cuenta la relación de América Latina y Estados Unidos. ¿Por qué estaba con Amnesty? ¿Y por qué cerraba? Más confuso todavía fue lo que ocurrió durante la misma gira en Berlín Oriental: la gente cantó el coro en protesta *contra el comunismo*.

Todo eso ya está, claro, muy lejos. Pero sin embargo lo que se perdió en la traducción nunca volvió a recuperarse en Argentina: en Europa, por ejemplo, el efecto Springsteen es completamente distinto, especialmente en España, donde es una superestrella amada, un héroe de la clase trabajadora protagonista de novelas juveniles como *Malas tierras* de Jordi Sierra i Fabra (de hecho, Springsteen visita España en casi todas sus giras).

El disco que trae de vuelta a Springsteen a la Argentina es el político y rabioso *Wrecking Ball*. La gira empezó en marzo de 2012 y lo acompaña la E Street Band de siempre, salvo por dos bajas, la del tecladista Danny Federici, que murió de cáncer hace cinco años, y la del legendario saxofonista negro Clarence Clemons, muerto en 2011. Hasta ahora, nadie se fue de la banda por voluntad propia salvo Steve Van Zandt, el guitarrista y mejor amigo de Springsteen, que esta vez sí está en la banda y viene a la Argentina —quienes no lo registran como miembro de la E-Street, lo reconocerán como Silvio Dante, el *consigliere* mafioso y dueño de un club de *strip* de *Los Soprano*: actuó en la serie durante sus seis temporadas.

Por intensidad, duración —un promedio de cuatro horas—, resistencia, sonido y demanda, no hay muchas experiencias como la de ver en vivo a Bruce Springsteen con su E Street Band, incluso así como está hoy, mutilada, sin el enorme Clarence —reemplazado por

su muy carismático sobrino, Jake Clemons—. En una noche normal, la banda toca un poco más de treinta canciones, algunas a pedido, y en ciertos shows tocan un disco entero además de las canciones pautadas. En esta gira tocaron varias veces, de principio a fin, «Born To Run» (1975), «Darkness On The Ege Of Town» (1978) y «Born In The U.S.A.» (1984). Es frustrante pensar en todos los shows perdidos, que no se hicieron por falta de interés del público local. Bordea la desdicha que, para la gran mayoría, títulos como «Thunder Road», «Atlantic City», «Darkness On The Edge Of Town», «Nebraska» o «The River» no signifiquen nada. Ejemplo: hace unas semanas, un usuario español de YouTube escribía sobre un video en vivo de «The River»: «Qué tío más bestia. Qué estremecimiento, qué desgarro, qué duro, qué lágrimas. No puedo parar de llorar, se me caen las lágrimas en el teclado, una y otra y otra. Estos son los cabrones que me hacen creer en Dios.» Semejante fervor es impensable escrito en rioplatense.

Volviendo a aquel prejuicio. A aquello de «muy yanqui». En efecto, Bruce Springsteen es muy yanqui en el sentido de muy estadounidense, muy propio de su cultura, muy preocupado e inspirado por su país. Como Mark Twain, como Woody Guthrie, como Langston Hughes, como Bob Dylan y Jack Kerouac y Robert Frank y John Steinbeck y Martin Scorsese, como Noam Chomsky, como Stephen King, Maya Angelou y Johnny Cash. Esa es su liga, esos sus compañeros.

* * *

Bruce Springsteen nació en una familia de clase trabajadora hace sesenta y tres años y se crió en la pequeña ciudad industrial de Freehold, Monmouth County, Nueva Jersey, a 26 kilómetros de la costa, la Jersey Shore, especialmente de Asbury Park, la ciudad de los bares y la rambla y la escena musical donde empezó su carrera en los años setenta —una ciudad de la que queda muy poco hoy, con sus principales edificios demolidos y un aire general de decadencia—. Su madre era secretaria y su padre trabajó como obrero y chofer, pero la mayor parte de la infancia y adolescencia de su hijo la pasó desocupado y deprimido, insomne, fumando cigarrillos toda la noche a oscuras, en la cocina, distanciado emocionalmente de su familia.

Las ciudades moribundas con sus fábricas cerradas y los hombres desolados que ni siquiera pueden imaginar el sueño americano —es decir, el ascenso social— se convirtieron en dos de los temas principales de las canciones de Bruce Springsteen. Freehold es un escenario recurrente, y siempre doloroso, una postal del país olvidado. En «My Hometown» (1984) la describe así: «Ahora la calle principal está llena de negocios vacíos y vidrieras pintadas de blanco / Están

cerrando la planta textil del otro lado de las vías / Foreman dice "estos trabajos se están yendo, chicos, y no van a volver" / Esta es mi ciudad natal.» Y en su último disco todavía es más explícito con «Death Of My Hometown»: «No cayeron bombas desde el cielo / Ni el suelo se empapó de sangre / Ningún humo nos encegueció ni hubo truenos ensordecedores / Pero tan implacables como la mano de Dios / Trajeron la muerte a mi ciudad natal / […] Destruyeron las fábricas de nuestras familias y se quedaron con nuestros hogares […] / Y los que lo hicieron no fueron castigados y caminan libres.»

En ese país fantasma se mueven los personajes de Springsteen. Esos hombres pueden ser el asesino de masas Charles Starkweather (que mató a once personas entre 1957 y 1958), narrador de la canción «Nebraska», o el inmigrante mexicano ahogado en el Río Grande de «Matamoros Banks», (2005) que cuenta, desde la muerte, cómo las tortugas le comen los párpados para que sus ojos «estén abiertos al cielo». O puede ser Tom Joad, el protagonista de *Viñas de ira* de John Steinbeck, uno de los iconos de Springsteen, título de su disco acústico de 1995, *The Ghost of Tom Joad*. O Frank, de «Highway Patrolman» (1982), el violento hermano menor de un policía de pueblo chico que inspiró *The Indian Runner*, la primera película como director de Sean Penn (también el primer protagónico de Viggo Mortensen y una actuación impecable). El que mejor se describe a sí mismo, de todos los hombres rotos, es el protagonista de *The Promised Land* (1977), un desesperado en movimiento perpetuo, que no sabe si quedarse o irse, que no encuentra su lugar: «Intenté vivir de la manera correcta / Me levanto cada mañana y voy a trabajar cada día / Pero tus ojos se enceguecen y la sangre se enfría / A veces me siento tan débil que quiero explotar / Explotar y destrozar este pueblo / Agarrar un cuchillo y arrancar este dolor de mi corazón.»

Todas estas soledades a veces contrastan con la euforia de las canciones, con la banda desatada pero precisa —hace cuarenta años que Springsteen toca más o menos con los mismos músicos, salvo por intervalos solistas y con alguna banda alternativa—, de modo que la melancolía y la desazón suenan como un rock enorme, catártico, pensado para multitudes, para ser coreado. Y mezcladas entre las canciones de derrota están las canciones pop luminosas como el sol que Springsteen, estudioso de la música negra de los sesenta, escribe con maestría: «Hungry Heart» (1980), que estuvo a punto de regalarle a The Ramones, «Because The Night» —que le regaló a Patti Smith y es la única canción de la cantante que llegó al Top 20 en toda su carrera—, la inolvidable «Dancing in The Dark» o «Girls in Their Summer Clothes», que le ganó su más reciente e inesperado Grammy en 2009. Bruce Springsteen llama a ese efecto «diversión desesperada» y lo explica como «un sonido alegre que intenta mantener a raya la

desdicha, aunque sea por un momento».

* * *

Esos hombres y mujeres del país oculto se mueven en autos. *Born To Run* (1975), el disco que cambió la carrera de Springsteen —cuando se editó, apareció en las tapas de *Newsweek* y *Time* la misma semana—, empieza con la huida como última salida, con el escape romántico y urgente al mismo tiempo, con un poco de beatnik y un poco de migrante. Una de sus mejores canciones, «Thunder Road», es la historia de amor entre Mary, una chica solitaria que cada noche escucha los motores de los autos de todos esos chicos que ya no vienen a buscarla. El narrador viene a ofrecerle, a ofrecerse, una última oportunidad («tenés miedo porque pensás que ya no somos tan jóvenes / pero arriesgate, hay magia en la noche / No sos una belleza pero estás bien, estás muy bien para mí»). La canción termina antes de que ella decida si se sube al auto o no. Para Peter Ames Carlin, uno de los biógrafos de Springsteen, aquí aparece «la esperanza, tenue, de que una ruta podía llevarte a otro lugar, a otro sitio de la imaginación. Lo último que tiene para dar el enamorado de "Thunder Road" es el motor de su auto y la autopista que los saca del pueblo». Poco después, en el mismo disco, aparece una pareja sobre su auto, en plena huida. «Born To Run» dice: «¡Esta ciudad es una trampa mortal! ¡Es suicida! / Los vagabundos como nosotros, amor, nacimos para correr.» Y se van, ayudados por el saxo de Clarence Clemons, que siempre funcionó como el empujón, la explosión musical que enfatiza el carácter épico de las canciones —al punto de que, sin ese saxo, da la impresión de que la pareja no tendría la fuerza necesaria para partir —. ¿Y adónde se van todos estos jóvenes? Algunos, a ningún lado: el triste chico de «The Promise» tunea su Challenger con tímido orgullo, y después tiene que venderlo. Hay odas a los Cadillacs Ranch, y todos los chicos que corren picadas son héroes urbanos, y también los ladrones de autos. Durante una de sus crisis emocionales Springsteen cruzó en coche Estados Unidos, de Jersey a California, casi obsesivamente. «Quería seguir adelante todo el tiempo. No podía quedarme sentado», contó en una entrevista de los ochenta. Su padre también solía salir a la ruta cuando estaba demasiado angustiado: a principios de los setenta, en uno de estos impulsos, se mudó con toda su familia a California y dejó a Bruce en Jersey.

La ruta como salvación se corta abruptamente en la canción «The Wreck on the Highway», de 1980: el narrador se encuentra con un choque y se queda con el hombre accidentado hasta que llega la ambulancia. El hombre se muere. «En un cierto momento, la ruta se cierra», dice Springsteen. «Todos tenemos una limitada cantidad de

kilómetros que recorrer. Es un reconocimiento de la mortalidad.»

* * *

Bruce Springsteen comparte, con Steven Van Zandt, la experiencia de que el mundo, y la política, les llegó con su primer tour por Europa en 1980. Dice Van Zandt: «Un chico me acusó de poner misiles en su país y ahí me di cuenta de que fuera de Estados Unidos yo no era un demócrata o un músico, sino un norteamericano. Y que, como somos una democracia, somos responsables de lo que hace nuestro país». Esa conciencia se profundizó con el triunfo de Reagan y la decisión de Springsteen no solo de salir a cruzarlo, sino de apoyar diferentes activismos: desde la Liga de Veteranos de Vietnam hasta Sun City y Artistas en Contra del Apartheid. En los shows empezó a aparecer «This Land Is Your Land» del mítico cantante folk de protesta Woody Guthrie, un himno comunista compuesto en 1944 como respuesta al celebratorio «God Bless America» de Irving Berlin. Y para los noventa, Springsteen componía «Streets of Philadelphia», la canción de la película *Philadelphia*, con un narrador gay muriéndose de sida; fue la primera estrella de rock heterosexual que se atrevió a tanto. Para el nuevo milenio, apoyó con convencimiento la campaña de John Kerry contra Bush, se deprimió por la derrota y con mucho más entusiasmo cantó todo lo que pudo para Obama, incluso en el cierre de campaña y la asunción. Hace poco, escribió un largo post sobre su apoyo al matrimonio gay. Cierta prensa conservadora lo tiene en la mira, lo acusa de «populista» —para la derecha norteamericana es un insulto importante— y también lo castiga la prensa de izquierda con el argumento de qué sabe un millonario aislado de los pobres de nuestro país.

La verdad es que, antes y después de ser millonario, Springsteen fue uno de los pocos que escribió sobre los pobres de Estados Unidos, quizás el sujeto social más invisibilizado de todos; ahora por todas partes aparecen las imágenes de la ciudad de Detroit quebrada, los miles y miles abandonados en la total precariedad antes y después del huracán Katrina en Nueva Orleans, las familias que tienen que entregarle sus casas al banco, las películas de Michael Moore. Pero Springsteen ponía a esta gente en sus canciones incluso a mediados de los setenta, cuando recién empezaban a verse las consecuencias de la crisis del capitalismo que acabaría en la revolución neoconservadora de Ronald Reagan. Incluso lo hizo contando la historia de su propia familia, como en «The River» (1980), inspirada en la vida de su hermana Ginny, embarazada adolescente, casada con un obrero: «Tomé un trabajo en la construcción, para la compañía Johnston / Pero últimamente no hay mucho trabajo por culpa de la economía / Y

todas las cosas que parecían importantes se desvanecieron en el aire / Ahora yo actúo como si no me acordara / Y Mary como si no le importara / ¿Es un sueño una mentira, si no se hace realidad? ¿O es algo peor?» Lo sigue haciendo ahora, en canciones de una desesperanza terminal como «Mi depresión» (2012) («estuve solo, pero nunca tan abandonado»), donde ya no habla desde el lado B del sueño americano: el sueño no solo se terminó, ya es imposible. Ahora canta sobre escuchar el sonido de los drones en la radio («Radio Nowhere», 2007) o sobre la crisis financiera (todo el disco *Wrecking Ball*) o sobre los fantasmas de huelguistas asesinados, activistas, trabajadores inmigrantes («We Are Alive», 2012). Ni siquiera oculta muy bien su decepción ante ciertas políticas de Obama. Y sin embargo no hay queja en sus canciones: sigue habiendo fuerza, esperanza, rabia. La que había en «Born in the U.S.A.» y que provocó el malentendido: tenía que ser una celebración, porque así sonaba.

Como suenan las tres o cuatro horas de show, con los bises de diez canciones, la decisión de tocar temas a pedido del público cada noche, y cantar «no hay derrota, acá nadie se rinde». En 1975, el periodista Jon Landau —que poco después se convirtió en manager de Springsteen, empleo que mantiene hasta hoy— escribió una exagerada y sentida reseña de un show en la revista *Crawdaddy*. Decía: «Cuando el concierto terminó solo podía pensar, ¿puede alguien ser tan bueno? ¿Puede alguien hablarme tan directamente, puede el rock'n'roll todavía tener este poder y esta gloria? En una noche en la que se necesitaba sentirme joven, me hizo sentir que estaba escuchando música por primera vez. Y vi algo más. Vi el futuro del rock'n'roll y su nombre es Bruce Springsteen.»

Bruce Springsteen ya no es el futuro. Pero tampoco es el pasado, no es un artista que le habla a un mundo que no existe. Es una leyenda y al mismo tiempo es el presente.

1 de septiembre de 2013,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

DE VERDAD

Mi banda favorita se llama Manic Street Preachers, es galesa, y la conocí en 1995. Justo cuando mi integrante favorito, Richey James Edwards, desapareció. Eso: desapareció, se fue poco antes de una gira por Estados Unidos, no dejó explicaciones ni pistas. Richey era hermoso, era una estrella, y digo «era» porque jamás apareció y el Estado británico lo dio por muerto hace unos años. Tenía los ojos negros y enormes, usaba pantalones estrechos y boas de plumas, estaba flaquísimo porque sufría de anorexia y tomaba demasiado alcohol, era profesor de historia, un letrista absolutamente genial y se automutilaba: una vez lo hizo ante un periodista del *New Musical Express*, con una hoja de afeitar se escribió «4 Real» en el brazo, «de verdad», todo porque el entrevistador no le creía ciertas tomas de posición que le había explicado. La foto es fantástica: se lo ve feliz y pálido, con el brazo lleno de sangre, una carnicería. Me enamoré de él, de su misterio y de la banda, que sonaba como Guns N' Roses (como rock de estadio, bien populista, después) y pensaba como Sartre. Me enamoré de esas letras que parecían escritas a seis manos entre Joe Strummer, Dylan Thomas y Sylvia Plath. Me enamoré de una banda que hacía pensar, que era importante, en el mismo sentido que lo había sido The Clash. Mi sueño era verlos en vivo, a los tres que quedaban, James, Nicky y Sean. Sabía que era prácticamente imposible. Pocos los conocían fuera de Inglaterra.

A fines de 2000 me enteré de que tocaban lo más cerca que alguna vez habían estado: en La Habana. Tomé una decisión loca y destructiva: ¿se acuerdan de lo que pasó en Argentina en diciembre de 2001? Bueno, un año antes ya se notaba que el camino económico de la patria era el abismo. No me importó. Junté todos mis ahorros, pedí prestado. Me acredité directamente con el *management* de la banda —yo trabajaba en prensa, pero mi diario no pagó los gastos, tampoco les pedí que lo hicieran— y conseguí alojamiento en casa de quien luego sería uno de mis mejores amigos, Albertico de mi alma, que se murió el año pasado. Allí fui. Seguí a los Manics por el Hotel Nacional, bajo un sol tremendo. La Habana, capital de la utopía de mis padres, el lugar donde todo funciona y todo fracasa al mismo tiempo. Era como Marte. Los Manics me daban entrevistas, me hablaban. ¡Me hablaban!

De música y de política, de por qué Fidel había aceptado que tocaran en Cuba, de contradicciones y de revoluciones; de represión y de igualdad. Tocaron para estudiantes en el teatro Karl Marx, que tiene palmeras todo alrededor y es otra locura soviético-caribeña. Mi amigo Albertico me preguntaba si Nicky, el bajista, se iba a poner la pollera que solía usar en vivo, según le había contado yo en mis febriles relatos de fan. «Si lo hace lo arrestan», me dijo, con su habitual seguridad. En el Karl Marx había chicos con banderas rojas, que la banda trajo, chicos que nunca habían escuchado rock en vivo, con esos equipos y a ese volumen. El show fue fantástico. Lo vuelvo a ver de vez en cuando, y lo es de verdad: prolijo, nervioso, emocionante, gritón. En el pullman estaba Fidel Castro. Los Manics y Fidel: era difícil de entender para todos. En la fiesta, después, abracé a James y le dije que lo quería. Perseguí a Nicky, pero se fue a dormir temprano. Posaron para mis fotos con Cohiba y cervezas. Ese disco, y ese show, y el DVD que editaron, todo les salió mal. Los criticaron por apoyar a Fidel Castro. Creo que ellos despertaron de cierta inocencia política después de conocer la isla.

Yo conocí el paraíso de mis padres y vi a mi banda, y sé que ellos se acuerdan de mí, porque fue tan intenso que todos nos acordamos de todo. Pero la verdad, si quieren saberla, es que fui porque pensaba que Richey podía aparecer. Me dije: si es un momento para que vuelva es este, y yo tengo que estar presente. No volvió, y entonces supe que seguramente estaba muerto, y que yo estaba un poco grande para el rock'n'roll.

Freeway, Uruguay

CERCA DE LA REVOLUCIÓN

Cuando la policía empezó a cortar las calles en los alrededores del teatro Karl Marx, la mayoría pensó que se trataba de una de esas medidas habituales en los recitales del resto del mundo. Nadie —o muy pocos: los que sabían de su presenciaentendió que las calles alrededor del teatro estaban cortadas para que Fidel Castro asistiera por primera vez a un concierto de rock. No era la única primera vez de ese 17 de febrero de 2001: fue la primera vez que una banda anglosajona de rock tocó en Cuba, la primera vez que los Manic Street Preachers tocaron en Latinoamérica, y la primera vez en la historia de la banda en que hicieron un bis.

A los músicos se les había avisado que Castro podría estar allí, pero nadie les dijo que los visitaría en el camarín antes del concierto. Así que, cuando el Comandante hizo una de esas entradas sorpresivas que tanto le gustan, los galeses James Dean Bradfield, Sean Moore y Nicky Wire quedaron atónitos. Al rato (fueron solo unos minutos de encuentro) Nicky Wire se atrevió a señalarle:

«Comandante, va a haber un poco de ruido esta noche.» Fidel, sonriente, le retrucó: «¿Más ruido que en la guerra?»

A las cinco mil personas que estuvieron en el recital de los Manics se les regalaron pequeñas banderas rojas, que solo decían el nombre de la banda, y el lugar y fecha del evento. Las banderas flamearon toda la noche, pero sobre todo cuando Fidel se sentó en el palco. Los espectadores extranjeros creyeron que el frenesí banderil tenía que ver con la entrada de la banda al teatro, hasta que descubrieron que se estaba saludando al Comandante de la Revolución. Y era extrañamente adecuado que se lo saludara así: en las ferias artesanales cercanas a la catedral habanera se venden cuadros de artistas que imitan la sopa Campbell de Warhol, solo que en vez de «sopa» dicen «revolución condensada». Los cubanos se pasean con remeras que rezan «somos marxistas como Groucho». El *merchandising* de la revolución está por todas partes, pero en los últimos tiempos ha adquirido tratamiento de *pop art* antes que de realismo socialista. La Habana, en estos momentos, es probablemente uno de los lugares más extraños del mundo.

Fidel estuvo sentado con el ceño fruncido y expresión de sumo interés durante la hora y media de show. Solo se puso de pie y aplaudió cuando llegó la canción «Baby Elián», que la banda escribió sobre el niño balsero que su familia en Miami quiso retener. Fue el estreno mundial, a pesar de que el *Granma* —en su edición de ese mismo día— sostenía que el tema «impactó a la opinión pública el año pasado», cosa imposible porque el disco que la contiene, *Know Your Enemy*, se editará recién en abril. Según James Bradfield: «La canción apunta a que ese hecho fue un símbolo de la arrogancia norteamericana. Ellos creen que todos los cubanos quieren vivir en Florida, y piensan que Elián será más feliz allá, aunque su familia y su cultura estén en Cuba. Sé que muchos quieren irse a Miami, eso está claro, pero hay doce millones de cubanos en la isla, y evidentemente no todos quieren emigrar… y probablemente no todos los que quieran emigrar sueñen con hacerlo a Estados Unidos. No todo el mundo está embobado por la cultura norteamericana.»

El show de los Manic Street Preachers abre con «Found that Soul», una canción inédita, pero para los cubanos es lo mismo, porque de todos modos no conocen ninguna. En la radio, un solo programa (*A Propósito*) pasó canciones de la banda, pero de *This is My Truth Tell Me Yours*, el único disco que tienen de ellos. Por eso, cuando llegaron las canciones punk de la primera época del grupo, el teatro levantó temperatura. O por lo menos una parte del teatro: en las primeras filas languidecía un anciano, probablemente funcionario, casi dormido, sin soltar en ningún momento la banderita, y muchas chicas vestidas con el uniforme de secundaria (pollera amarillenta, camisa blanca) se aburrían soberanamente. La mayoría bailaba, sobre todo las canciones disco (como «Miss Europa Disco Dancer») o el himno «You Stole The Sun From My Heart». La banda jamás se refirió a la presencia de Fidel, ni habló en castellano. Cosa que sorprendió al público, que esperaba alguna gentileza. Cada vez que Nicky Wire saltaba, el público contenía la respiración: nunca habían visto algo así.

Bueno, los rockeros lo habían visto, pero no eran mayoría. La mayoría eran estudiantes secundarios. Y funcionarios. En la puerta nadie fue palpado de armas. Muchos pirateaban alegremente el concierto, con grabadores y alguna filmadora. Era obvio que la seguridad de civil debía estar por todas partes, teniendo en cuenta la presencia del Comandante, pero no se sentía. Es cierto que, cuando Fidel abandonó el teatro, antes de los bises (otra Primera Vez en la Historia), el clima cambió. El baile se hizo más libre; los pasillos se llenaron de gente, como si los adolescentes agradecieran la retirada del líder. Un chico a la salida decía: «Una lástima, estuvo nuestro comandante, no nos pudimos soltar como queríamos.» Los bises (una canción propia, «Australia», y un *cover* de «Rock'n'roll Music» de

Chuck Berry) fueron el corazón de la fiesta, mucho más que la acústica y vitoreada «Baby Elián». El periodista cubano Eduardo Montes de Oca escribía al día siguiente, en su crítica del concierto: «Arte e ideales de redención social se estrecharon las manos en el teatro Karl Marx, donde hizo acto de presencia el artífice de la cruzada honda y estratégica para lograr un pueblo cada vez más culto; por tanto, más libre. Y esa presencia, largamente ovacionada, se nos antoja otro símbolo.»

* * *

En la mayoría de los medios europeos se sigue publicando que las entradas para el concierto se vendieron en su totalidad y que las cinco mil personas entraron al teatro Marx pagando 25 centavos. Es que así fue difundido el mecanismo, tanto por el *management* de la banda como por los medios. Pero ya desde el viernes 16, antes de la conferencia de prensa en el Centro de Prensa Internacional de Cuba, un periodista local lanzaba el rumor: conseguir entradas no sería tan sencillo; se trataría casi exclusivamente de invitaciones. A los cubanos les parece razonable: es lógico que las repartan, dicen, la juventud del Partido va a coparlo todo. En el teatro no hay nadie, y nadie responde a los golpes en las ventanillas. Alguien sostiene que las entradas se consiguen en el Instituto de la Música, pero nadie está seguro. Charlotte, una de las chicas encargadas de prensa, niega todo. «La idea es que vaya la gente y vamos a asegurarnos de que todos los que quieran entrar puedan hacerlo. Pero, una vez que las entradas se pongan a la venta, quedan en manos de ellos, y no tenemos más control.»

La incertidumbre reinaba en el campo de los Manics el día antes del show. Bradfield, cantante y guitarrista, fumaba un Marlboro light tras otro en una sala del Hotel Nacional, sin ocultar su ansiedad. «Debo admitir que, hoy, este show no me parece una buena idea.» Bradfield se reía, pero lo decía en serio: «Nadie sabe las canciones, no sabemos cuánta gente va a haber, y nosotros no tocamos en vivo desde el show del Milenio en Cardiff el año pasado. La verdad es que tengo miedo.» Para agregar, enseguida: «Está bien tener miedo. Esa es una de las razones por las que hacemos este show: para salir del confort y despertarnos un poco. Sin embargo, la verdad es que me tomaría un avión de vuelta a Londres ya.»

Poco después llega la conferencia de prensa, y se hace evidente que la presencia de los Manics es un evento oficial. Cosa que no sorprende a nadie. El Centro Internacional de Prensa cubano (a tan solo una cuadra del bellísimo Hotel Nacional, y a metros del malecón) es un edificio eminentemente burocrático, poco transitado, gris. La

conferencia de prensa es en el subsuelo, en un salón pequeño, para aproximadamente cincuenta personas. Los Manic Street Preachers se acomodan junto a una traductora y un moderador, probablemente un funcionario, presencia permanente en el hotel y acompañante de la banda durante casi toda su estancia en Cuba. Parecen —por primera vez, siendo una banda tan desafiante— indefensos y tímidos. Nicky Wire, el bajista y letrista, lleva puesta una guayabera, cosa que deleita a los periodistas cubanos y que será remarcada por la televisión en el único noticiero que hay, *Emisión Estelar*, por Cubavisión a las 20. Estas son algunas de las preguntas que contestan:

—*¿Qué saben de los medios de comunicación en Cuba*?

—Nada, hace dos días que llegamos (Nicky).

—*Ustedes son la primera superbanda británica que visita Cuba. ¿Qué esperan, del viaje y del concierto*?

—Es muy difícil contestar a esa pregunta. No sabemos (James).

—*¿Por qué utilizaron la bandera cubana en la tapa del simple «The Masses Against the Classes»*?

—Porque estéticamente es bellísima. Y fue un gesto de solidaridad (Nicky).

—*Cuando comenzaron su carrera y eran un cuarteto se los consideraba chicos malos…*

—¿Chicos malos? No, somos gente agradable, muy amistosa. Pueden confiar en nosotros. No estamos aquí por cuestiones económicas (Nicky).

—*¿Qué le dicen a la gente que los critica sosteniendo que están explotando la imagen de Cuba, que es un truco publicitario*?

—Que son estúpidos (Nicky).

—La letra de «Baby Elián» está claro que esto no es una moda. Alguien que habla de la Operación Peter Pan y la Independence Act con tanta soltura y conocimiento es alguien informado. Creo que ustedes vienen con conciencia de lo que quieren decir y por qué. (El que habla es un funcionario del Ministerio de Cultura.)

—Gracias (Nicky).

—*¿Les gustaría que Fidel asistiera al concierto*?

—Sería un gran honor (Nicky).

—*¿Creen que tendrán problemas en Estados Unidos por tocar en Cuba?*

—Espero que sí (Nicky, ovacionado).

Poco más tarde se produce el primer encuentro con la burocracia cubana. Los periodistas extranjeros, la mayoría sin acreditación oficial, tienen que conseguir sus credenciales (60 dólares americanos). La gente de prensa de los Manics está estresada e inmersa en papeles. Para colmo, todos han bebido una buena cantidad de ron.

Pero el tema de las entradas está resuelto: serán solo por

invitación, y totalmente gratis. Quienes estuvieron en la reunión dicen que eso ya se había decidido diez días antes de la llegada de los Manics a Cuba, más allá de que la banda (y la compañía discográfica, y el *management*) hayan sido alertadas o no. Cuatrocientas veinte entradas fueron repartidas por la Asociación Hermanos Sais (una suerte de centro cultural), y quedaron en manos de gente relacionada con el rock cubano, que es mucha más de la que puede intuirse a simple vista. Otras mil seiscientas fueron a parar a la multitudinaria Escuela Lenin y el resto quedó para la prensa y estudiantes de escuelas varias de arte y letras. El concierto nunca fue promocionado como un evento para el público.

* * *

Como los Redonditos de Ricota en Argentina o Die Toten Hosen en Alemania, los Manic Street Preachers son un fenómeno en su país. En toda Gran Bretaña —no solo en su Gales natal— llenan estadios. En 1996, el año de su estallido, tuvieron cuatro singles en el *Top Ten* y llegaron al triple platino (un millón y medio de copias vendidas) con *Everything Must Go*, su cuarto álbum. *This is My Truth Tell Me Yours*, el disco de 1998, entró directamente en el número uno y arrasó en los Brit Awards, la versión británica de los Grammys. Su último lanzamiento, el single «The Masses Against The Classes», el de la bandera de Cuba en la tapa, también entró instantáneamente en el primer puesto. Y se supone que lo mismo sucederá cuando lancen *Know Your Enemy* en dos meses. Además de exitosos, los Manics son iconos. Pero fuera de Europa son vagamente conocidos, una rareza para iniciados.

Nicky Wire, James Dean Bradfield, Sean Moore y Richey Edwards, el cuarteto original, nacieron y se criaron en Blackwood, Gales. Son amigos desde la infancia. Blackwood es un pueblo pequeño de los valles galeses donde, en 1984, cuando Margaret Thatcher comenzó a cerrar minas, se inició la famosa huelga de mineros. El sur de Gales posee una orgullosa tradición de socialismo militante (la comunidad de Maerdy es conocida como la «Pequeña Moscú», porque su biblioteca pública posee una de las mejores colecciones de literatura marxista del país). La huelga de mineros radicalizó a todo aquel que creciera en esos años en la región, y los Manic Street Preachers —todos con algún integrante de la familia trabajando en las minas— no fueron excepción. «Lenin y Marx eran tan importantes para mí como las estrellas de rock», diría Nicky Wire.

Cuando los mineros huelguistas fueron eventualmente derrotados, junto con la tradición marxista de los valles galeses, los cuatro amigos se encerraron en una habitación y armaron una banda. Leían a Marx,

Sartre, Camus, Guy Debord, Orwell, Rimbaud, Salinger, Sylvia Plath, Valerie Solanas (la feminista que le disparó a Warhol), y escuchaban a The Clash, Sex Pistols, The Who, Public Enemy. Más tarde, Nicky Wire y Richey Edwards partieron a la Universidad de Swansea, a estudiar Historia Política. Cuando obtuvieron sus títulos, volvieron a la banda.

En el principio, se pintaban remeras con aerosol como lo hacía Paul Simonon de The Clash, usando grafitis situacionistas y otros de creación propia (Nicky y Richey, dos criaturas andróginas, se maquillaban y desplegaban seducción homoerótica, además). En su primer disco, *Generation Terrorists*, cantaban las angustias de la clase trabajadora, la alienación del consumismo, la frustración de ser jóvenes, bellos y pobres. Para Simon Price, casi biógrafo oficial de la banda y autor de *Everything*, el mejor libro sobre los Manics, «los sobres internos de sus CD hicieron más por la educación de la juventud británica que la escuela». Y los describe así: «Desde el primer día fueron un anacronismo, una banda anfetamínica para la generación del éxtasis; una banda que pensaba como Chomsky y rockeaba como los Pistols. Es por eso que los Manics pueden no ser la banda más grande de Inglaterra, pero son la más importante.»

Los siguientes álbumes, *Gold Against the Soul* y *The Holy Bible*, anteriores al gran éxito, citaban a Octave Mirbeau, hablaban de insomnio, anorexia, lanzaban críticas a una generación despolitizada y dormida (en la que se incluían con feroz autocrítica) y cosecharon una legión de fans. Pero, en 1995, la historia de MSP llegó a su punto de mayor dramatismo. Ese fue el año en que desapareció el ideólogo del grupo, Richey James Edwards.

* * *

Los rockeros de La Habana tienen un centro de reunión cerca de la plaza de la Revolución: El Patio de María, un centro cultural: «Una banda no es una banda si no pasa por El Patio», dice Pavel Havlic, exmanager de Zeus, banda de heavy metal cubano que editó un disco en España y lleva doce años de carrera. Allí pueden encontrarse rockeros, metralleros (fans del metal) y peluses en general (nombre que dan los cubanos medios a los chicos de pelo largo con remeras de bandas de rock, que en general les regalan los turistas). En El Patio, como en toda Cuba, nadie vio nunca una foto de Richey Edwards. Cuando Jorge Luis Hoyos García, probablemente el rockero más informado de La Habana y colaborador del fanzine *Ilusión* (sí, hay fanzines en Cuba), escucha la historia de Richey, parece sinceramente desolado y se entusiasma teorizando acerca de cómo los artistas sensibles siempre terminan mal.

Richey Edwards, el guitarrista desaparecido hace siete años, era

quien diseñaba la imagen y estética general de los MSP, además de escribir las letras. Pero su depresión, alcoholismo, anorexia y automutilación no podían ser controladas por el Prozac ni las internaciones. El evento que lanzó a la fama a Richey fue durante una entrevista antes de la edición del primer disco de los Manics. Richey no podía convencer al periodista de que sus angustias y marxismos eran sinceros, que no se trataba de un marketing de la alienación. Entonces sacó una *gillette* y se escribió, con enormes cortes en su brazo, 4 Real («de verdad»). Richey fue llevado al hospital y el *New Musical Express* publicó la foto a todo color junto con la entrevista. Cuatro años después, el primero de febrero de 1995, Richey dejó el Hotel Embassy de Londres en su auto, rumbo a su departamento en Cardiff (donde dejó el pasaporte, tarjeta de crédito y el Prozac). El 16 de febrero, el auto apareció vacío junto al río Severn. Richey Edwards pudo suicidarse: el río Severn tiene salida al mar, y los cuerpos a veces se pierden. O pudo sencillamente irse. Algunos fans ingleses creían que estaba en Cuba, y que el show sería su vuelta triunfal. Pero no fue así. La investigación sobre el caso está cerrada y se lo dará oficialmente por muerto en el 2003.

Ningún medio de prensa cubano logró deletrear correctamente el nombre de Richey James Edwards (lo llamaron Ricky James, o Richie Edward). La banda, que siempre lo presenta sobre el escenario como el cuarto integrante y guitarrista, aunque hace siete años que está ausente, ni siquiera lo nombró en el show. El día anterior, bajando la voz y con sincera tristeza, James Dean Bradfield decía: «Llega un momento en que tenés que convencerte de dejar de pensar en él. Pero este show es un momento particularmente agridulce. No podemos evitar desear que él estuviera aquí, con nosotros.»

* * *

Sábado 17, once de la noche. En la fiesta después del show, en el Hotel Nacional, corren el ron y la cerveza Cristal. Están Félix Savón y Alberto Juantorena, campeones olímpicos de box y atletismo (según los cubanos, fueron enviados allí por Fidel, luego de que los Manics le dedicaran una canción a Savón en el concierto). Nicky Wire está extasiado por esas presencias, pero igual se retira a las doce. Nicky Wire no vive la vida de una estrella de rock. Nadie parece haberlo visto en la noche de La Habana ni en la de ninguna otra parte. Nicky es el único que habló fluidamente con Fidel. Nicky es el responsable de títulos como «La Libertad de Expresión No Alimentará a mis Hijos», el hombre que alguna vez le deseó a Michael Stipe que se muriera de sida (después dijo estar arrepentido) y en la primera gira norteamericana de la banda solía gritar: «Lo único bueno que hicieron

fue matar a Lennon.» También sufre un desorden obsesivo compulsivo que lo lleva a limpiar su casa con pasión, al punto de que alguna vez lució una remera con la inscripción: «Yo Amo Pasar La Aspiradora.»

Sean Moore, el silencioso baterista, habla mucho en la fiesta, y todo el tiempo de Fidel Castro. De lo impresionado que está. Del evento histórico que acaban de producir. James Dean Bradfield, mientras tanto, habla de una canción del grupo (llamada «If You Tolerate This Your Children Will Be Next»): «La Guerra Civil española es un mito en Gales, porque de mi país salieron muchos de los que integraron las Brigadas Internacionales. Pero nuestra canción no se trata solo de nostalgia o de prédica, sino de enfrentarnos a nuestra apatía, y estoy hablando de nosotros tres, los de la banda. Cuando la escribimos nos preguntamos: ¿tendríamos hoy el coraje y la convicción de ir a pelear por algo que no nos beneficia directamente, pero que es mucho más grande que nosotros? Y la respuesta es no. Creo que diríamos que esas cosas no tienen nada que ver con nosotros. Yo leo la sección de deportes en el diario antes que cualquier cosa. Pero en cierto momento tuvimos que ponernos frente al espejo y enfrentar nuestro conformismo. Así es nuestra generación. Por eso el disco nuevo se llama *Know Your Enemy*. Conocemos bien al enemigo, y está en nosotros: es nuestra complacencia y nuestra apatía. Queremos sacárnosla de encima, pero es difícil. Haber tocado en Cuba es un primer paso.»

* * *

A Raúl no pueden importarle menos los MSP. Tiene treinta y dos años, escucha la música de la radio, va a las discotecas que venden entradas en pesos cubanos y, con unas cuantas cervezas encima, reconoce con pesar que Fidel «está un poco chocho». Lo que atormenta a Raúl, tomando como ejemplo el show de MSP, es que «Fidel se ha vuelto rockero, imagínate». Todo comenzó, dice, con la estatua de John Lennon, inaugurada con gran pompa en una plaza del Vedado, un evento de tribuna abierta. «Imaginate que Fidel dijo que Lennon era un revolucionario. Por Dios. Che era un revolucionario, Camilo lo era, y Fidel. Pero ¿un rockero? Por Dios.» No obstante, lo indigna que al John Lennon de bronce le hayan robado los anteojos dos veces durante las últimas semanas. La segunda vez le pegaron con cemento de contacto un nuevo par, que hurtaron igual. A Raúl le parece un sabotaje y cuenta que, ahora, Lennon tiene permanentemente guardia policial.

Es cierto que el gobierno revolucionario se está volviendo rockero. Dentro de un mes, el Ministerio de Cultura otorgará equipos de sonido a las cinco principales ciudades cubanas, que se mantendrán en las

casas de cultura para que las bandas puedan tocar (es una tarea titánica conseguir equipos en la isla, es casi imposible comprarlos, y ninguna banda cubana tiene un Marshall, por ejemplo). En agosto se editará la primera revista oficial de rock, Jarrock de Café, donde colaborarán todos aquellos que alguna vez participaron de los fanzines.

A los rockeros cubanos les gustó mucho el show de MSP pero también les pareció frío. Y corto. Lo que pasa, concede Palev, es que ellos prefieren el rock más fuerte, más norteamericano. Y que de rock inglés no les llega casi nada. De lo que nadie duda, lo que tiene asombrados a todos, es la generosidad de la banda. «Fue realmente solidario. En ese sentido me saco el sombrero, qué gente recta», dice Jorgito. La aventura cubana de MSP (que incluyó diez toneladas de equipos, entre otras cosas) costó medio millón de dólares que pagaron ellos en su totalidad. Las negociaciones comenzaron en noviembre, y casi se caen cuando, durante un show en el Karl Marx de una banda de pop/son cubana llamada Moneda Dura, se rompieron 64 butacas (ni una más ni una menos). Antes habían fracasado negociaciones con Rage Against The Machine (los asesores cubanos dudan de la sinceridad del grupo) y Beck. Esperan que después de esto, aunque sea por contagio, lleguen más bandas.

Según James Dean Bradfield, la decisión de tocar en Cuba no fue un plan maquiavélicamente elaborado. «Sé que nadie viene acá, ni siquiera las bandas supuestamente de izquierda. Es que es cierto, es un gasto. La decisión fue espontánea: un amigo nos dijo: Tienen muchas referencias a Cuba en al álbum, por qué no presentarlo allá. Y tenía razón. Además es una buena manera de probar que es posible hacer shows en Cuba. Me temo que no hay mucho más detrás.»

En un primer momento los rockeros cubanos creían que los Manics visitarían El Patio de María. Habían tenido reuniones con la producción, y arreglado un encuentro. Pero, en la mañana del domingo, la banda recibió una invitación que no podían declinar: Fidel los invitó a almorzar en la inauguración de la Escuela de Instructores de Arte Manuel Domenech, en Santa Clara. Allí, dice el diario *Granma*, «estuvo el Comandante Fidel Castro con personalidades de la esfera intelectual, de los estados venezolanos de Portuguesa y Lara y la banda británica Manic Street Preachers, con la que departió un buen rato». Departieron acerca de música sobre todo, dice James Dean Bradfield al otro día, agotado, sin ganas de conocer a nadie más (ni siquiera a Diego Maradona aunque «me gustaría, es un genio»). Estuvo nervioso ante Fidel «y dejé que Nicky hablara». Nicky Wire, por su parte, declamaba eufórico: «Es un honor. Fue increíble. Otras bandas conocen a Tony Blair, Nosotros comemos con Fidel Castro.»

23 de febrero de 2001,
«Radar», *Página/12*, Argentina

ESA RUBIA DEBILIDAD

La historia es la de una lenta agonía. También es una tragedia americana, pero no una tragedia épica de grandes espacios y rutas infinitas, sino la de un pueblo pequeño y prejuicioso, la tragedia doméstica del adolescente suburbano atrapado por la mediocridad. *Heavier than Heaven* puede ser la biografía definitiva sobre Kurt Cobain: mientras otros y numerosos libros se detienen en Cobain como símbolo y artista, el periodista Charles Cross prefirió ignorar las horas de grabaciones, las cifras de ventas y la mirada de crítico de rock para adentrarse en Kurt Cobain hombre. *Heavier than Heaven* es angustiante: es una letanía de drogas, intentos de suicidio y el sufrimiento de un hombre que transformaba en canciones su dolor. Cross, que fue editor de *The Rocket*, la revista de Seattle que le dio su primera tapa a Nirvana, investigó durante cuatro años, hizo cuatrocientas entrevistas y tuvo acceso al diario íntimo y las numerosas cartas que Kurt Cobain solía escribir pero nunca enviaba. «Hubo momentos de gran felicidad», escribe en la introducción, «como cuando escuché un tema inédito llamado "You Know You're Right", que creo es la mejor composición de Kurt. Pero por cada descubrimiento maravilloso hubo momentos de insoportable pena, como cuando tuve la nota suicida de Kurt entre mis manos: Courtney la guarda en una caja con forma de corazón, junto a un mechón de su cabello.»

* * *

Kurt Cobain nació en una pequeña ciudad de Washington, Aberdeen. Cuando pudo gritárselo al mundo, Cobain afirmó que ese lugar era el infierno y que lo despreciaba: la quintaesencia del pueblo pequeño americano y puritano, el paraíso de la «basura blanca», con profusión de tráileres, alcohólicos y desempleados, material humano para Jerry Springer. En una biografía para Nirvana que escribió cuando buscaba sello discográfico (y que nunca fue publicada), lo describía así: «El vocalista de Nirvana nació en Aberdeen, cuya población consiste en rednecks prejuiciosos que comen y matan ciervos, les disparan a putos

y drogadictos y no les gustan los raritos ni los modernos.» Pero el propio Cobain confesó que su infancia fue bastante feliz: su padre, Don, trabajaba en una maderera, su madre, Wendy, estaba en casa. La familia era pobre: sus abuelos paternos, Iris y Leland, vivían en un tráiler, y a los Cobain jóvenes les costaba pagar el alquiler. La felicidad duró hasta que Kurt cumplió los ocho años, cuando sus padres se divorciaron.

No fue un divorcio razonable. Fue una guerra. Las cartas que llegaban para Don a la antigua casa eran devueltas cubiertas con excrementos. La nueva pareja de Wendy era un hombre violento que llegó a romperle un brazo. Kurt escribió en la pared de su habitación: «Odio a mamá, odio a papá. Mamá y papá se odian. Estoy triste.» Ese mismo año Kurt tuvo que ser ingresado a un hospital: estaba desnutrido. Los dolores de estómago que iban a acompañarlo toda su vida acababan de hacer su aparición. Poco después quiso irse a vivir con su padre, y ambos se mudaron a un tráiler, que instalaron frente al de sus abuelos. A partir de entonces, sugiere Cross, Kurt iba a quedar en medio de la batalla parental: yendo y viniendo de casa en casa, peleando con su padre que solo sabía comunicarse con él mediante invitaciones a comer hamburguesas o jugar partidos de béisbol. Cuando fue lo suficientemente grande, comenzó a pedir asilo en casas de amigos, e incluso prefería vivir en la calle. De 1982 a 1986 pasó por diez casas distintas, huésped de diez familias diferentes. Estuvo preso varias veces, por escribir grafitis en las paredes del pueblo, por trepar techos borracho, por estar borracho y ser menor. Su principal actividad era intoxicarse con cualquier droga que tuviera a mano y tocar la guitarra que le había regalado su tío. Cuando tenía diecisiete años, su madre decidió que ya no sabía qué hacer con él, y lo echó de la casa. Eventualmente volvería a vivir con su padre, pero nunca volvió a tener una relación con él. Años después, en un collage que cubría dos páginas de su diario, escribió sobre la foto de su padre: «Papá: me hizo vender mi primera guitarra. Quería que fuera deportista.» En la canción «Serve the Servants» de *In Utero* le escribió «Traté de tener un padre / pero tuve un papi».

* * *

En «Something in the Way», la canción que cerraba *Nevermind*, Kurt Cobain aseguraba que, después de haber sido echado de su casa, dormía bajo un puente, el Young Street Bridge. La verdad es, según narran todos sus amigos en las entrevistas concedidas a Charles Cross, Kurt jamás hizo tal cosa. «Hubiera sido imposible», dice Krist Novoselic, bajista de Nirvana, que conoció a Kurt en la secundaria. «Iba ahí a fumar marihuana, pero nunca pasó una noche ahí. No era

posible, con las orillas embarradas y la marea que subía hasta que no quedaba un lugar seco. Eso fue revisionismo.» La verdad, sin embargo, es igualmente desoladora: en sus meses sin hogar, Kurt durmió en una caja de cartón que alguna vez había envuelto una heladera, y más tarde eligió pasillos de departamentos que tenían calefacción central: escapaba por la mañana, antes de que los vecinos se levantaran. Cuando fue descubierto, Kurt decidió que lo mejor sería pasar las noches en la guardia del hospital de Grays Harbour, el mismo donde había nacido diecisiete años antes. Fingía ser pariente de algún enfermo, miraba TV hasta que se dormía, y ordenaba comida a habitaciones vacías para poder cenar.

No fue su única mentira. Kurt insistía en que la primera banda que vio en vivo fue Black Flag. En realidad, fue Van Halen, y le encantó al punto de que se compró una remera y la estrenó en la escuela. Kurt solía contarle a cuanto periodista se le pusiera delante que compró su primera guitarra con el dinero que obtuvo de vender armas. Su madre tenía varios rifles, y planeaba usar uno de ellos para matar a su segundo marido, el padrastro de Kurt, que solía golpearla. Una vez, tras una tormentosa reconciliación, ella tiró las armas al río Wishkah, en compañía de su hija Kim. Al otro día, Kurt le pidió a su hermana que lo ayudara a encontrar las armas, y las vendió. Pero solo se compró un amplificador, porque ya tenía una guitarra. Por qué decidió narrarlo así es fácil de entender: un punk suburbano, menor de edad, que cambiaba armas por su instrumento, es una historia mucho más mítica. Pero muchos creen que el libro de Cross desmitifica al Cobain sincero, crudo, en estado de pureza y lo convierte en un publicista preocupado por reescribir su historia y manipular o inventar su imagen pública. En fin, se lamentan porque convierte a Kurt en una estrella de rock, mucho más preocupado por la leyenda que se construye a su alrededor que por lo que realmente pasaba en su vida. Los fans son injustos: Kurt quería parecerse a lo que había soñado, y esa es una forma mucho más compleja, pero también mucho más verdadera, de ser honesto.

La tesis en el universo de mitología Nirvana indica que Kurt fue destruido por una fama que nunca buscó, que lo convirtió en algo que no quería ser, que lo aterraba la idea de convertirse en un producto corporativo que traicionaba sus raíces punk. Lo trágico, dice Cross, es que Kurt en realidad buscó la fama casi desesperadamente, quizá para aliviar su soledad, su sensación de fracaso, su abandono. Y que cuando la tuvo, la fama y el amor incondicional de los adolescentes no le sirvió para nada.

Su deseo de fama siempre fue evidente, y Charles Cross se encarga de demostrarlo. A los diecisiete años, cuando paraba en casa de su amigo Jesse, descubrió que un conocido de la familia era agente de

prensa de Capitol Records. «Siempre insistía en que se lo presentara, porque Kurt ya escribía canciones y creía que nuestro amigo podía catapultar su carrera.» En esa época, Kurt ya conocía a gente del ambiente punk (era amigo de la banda The Melvins) y se cuidaba de ocultarles esto. Cuando el sello Sub Pop de Seattle editó el primer simple de Nirvana, «Love Buzz», Kurt le llevó una copia a la radio del college de Olympia, donde vivía en ese momento. Dos horas después, como la radio aún no la había puesto al aire, él mismo llamó por teléfono para pedirla. En el verano de 1990 Kurt empezó a enviar casetes de demos a sellos, pero no a sellos independientes: los enviaba a Warner Brothers y Columbia Records. Finalmente fue Geffen Records quien les firmó un contrato y editó el histórico *Nevermind* y convirtió a «Smells like Teen Spirit» en un himno. Un himno que, revela Charles Cross, surgió de un grafiti y un desodorante: Kathleen Hannah, líder del grupo Bikini Kill, escribió en el baño de Kurt: Cobain huele a «Teen Spirit». Con comillas, porque «Teen Spirit» era la marca del desodorante que usaba su novia de entonces, Tobi Vail, y que impregnaba al enamorado Kurt.

* * *

Es fácil adivinar que Kurt Cobain estaba obsesionado con el cuerpo, con lo físico. Y que lo estaba en un sentido escatológico y claramente médico: el video de «Heart-Shaped Box» está poblado de imágenes de pesadilla, de fetos que cuelgan de ramas de árboles, como macabros adornos navideños, de mujeres obesas desolladas. Otro feto flota en un suero que se conecta al brazo de un Jesús anciano y moribundo. La canción estaba llena de metáforas médicas: «Me gustaría comer tu cáncer cuando te ennegrezcas» o «Lánzame tu cordón umbilical para que pueda trepar por él». El arte de tapa del disco *In Utero* muestra a una mujer con alas y sin piel, y en la contratapa se entrelazan fetos, como en una fantasía de H. G. Giger. Pocos saben que Cobain era, además de músico, artista plástico: nunca expuso sus dibujos, pinturas ni esculturas (pensar en Cobain como artista multimedia es casi risible) pero todos los que alguna vez vieron su trabajo coinciden en que era realmente bueno, realmente original y espantosamente raro. Cross se detiene largamente a describir su trabajo plástico, y remarca cuánto se relacionaba con sus obsesiones cárnicas, sobre todo durante sus años en Olympia, pueblo cercano a Seattle donde se formó Nirvana: «Un dibujo mostraba a un alien de piel semidesprendida. En otro, una mujer con un sombrero de Ku Klux Klan se levanta la pollera para mostrar la vagina. Otro representaba a un hombre acuchillando a una mujer con su afilado pene.» En sus notas sobre posibles próximos dibujos podía escribir cosas como esta: «Disfrutar pateando las piernas

de una anciana porque sus tobillos están rellenados con una botella de orina. De esas botellas sale un tubo que asoma finalmente por su vieja y arruinada vagina. Y cuando la pateas en las piernas el pis se desparrama por todos lados.» Una entrada de su diario describía a un personaje imaginado: «Chef Boyardee es más malo y más fuerte y menos susceptible a las enfermedades y más dominante que un gorila macho. Viene a mí por la noche. Abre los postigos y tuerce las barras de mi ventana que me habían costado fortunas. Entra a mi habitación. Desnudo, afeitado y aceitado. Tiene el cuerpo y los brazos cubiertos de pelo oscuro e hirsuto. Está parado en un charco de grasa de pizza. Estornuda harina. Entra en mis pulmones. Toso. Él se ríe. Monta sobre mí. Me gustaría patear su culo macho caliente y apestante.»

Lo que además revela el libro de Cross es una relación de Cobain con el cuerpo que remite tanto al abuso como al dolor físico, a un permanente péndulo entre el alivio y el sufrimiento, ambos inevitables y buscados. En su diario, Cobain detallaba sus problemas gastrointestinales, que sufría desde la adolescencia y que jamás fueron adecuadamente diagnosticados (se trataba, probablemente, de un desorden psicosomático): «Por favor Dios: que se vayan a la mierda los discos exitosos. Lo único que quiero es que esta misteriosa e inexplicable enfermedad lleve mi nombre. Y el título de nuestro nuevo álbum doble será El Síndrome Cobain. Una ópera-rock acerca de vomitar jugo gástrico, acerca de ser casi un anoréxico, un chico grunge de Auschwitz. Y va a estar acompañado con un video de mi última endoscopia.» Kurt Cobain vomitaba. Vomitaba sangre, bilis, muy seguido. Vomitaba cuando estaba nervioso: vomitó durante casi toda su relación con Tobi Vail, una chica punk militante feminista a la que nunca logró enamorar (la musa del 80 % de las canciones de *Nevermind*); vomitó al punto de dedicarle en una canción («Aneurysm») la frase «Te amo tanto que me dan náuseas».

Para aliviar su dolor estomacal Kurt Cobain decidió convertirse en un adicto a la heroína. Así lo explicaba en su diario: «Cuando volví de la segunda gira europea con Sonic Youth decidí empezar a usar la droga para aliviar el dolor que venía sufriendo desde hacía más de cinco años, y que me había llevado a desear suicidarme. Durante cinco años, cada día, cada vez que tragaba, experimentaba un espantoso ardor, un dolor en la parte superior del estómago. El dolor se hacía más frecuente y peor en las giras, por falta de una dieta ordenada. Desde el principio de esta enfermedad tuve más de diez tratamientos invasivos en mis intestinos, que solo lo encontraban irritado. Consulté a quince médicos y cincuenta tipos de medicamentos antiulcerosos. Lo único que funcionó fueron los opiáceos. Hubo muchos momentos en los que me encontré incapacitado literalmente, en cama, vomitando, muriéndome de hambre. Entonces me dije: si ya me siento como un

yonqui, por qué no ser uno.» Así, la heroína empezó como un paliativo a su sufrimiento físico y emocional, pero acabó convirtiéndose en otra enfermedad que, de ser suprimida, solo intensificaría la original. El círculo vicioso parecía no tenía salida.

Heavier than Heaven describe el mundo de los yonquis con crudeza: Kurt Cobain podía ser la estrella de rock más famosa del mundo, pero solo una semana antes de su suicidio, un *dealer* lo echó de su departamento cuando tuvo una sobredosis. Pasó esa noche en un auto. Ninguno de sus amigos o familiares sabía dónde estaba: Cobain, como lo había hecho tantas veces antes cuando su esposa le prohibió usar heroína en su casa, se inyectaba solo en habitaciones de motel, llamando a *dealers* desde teléfonos públicos, en el mayor anonimato. Entre los yonquis y los *dealers*, Kurt Cobain no era el ídolo adolescente más amado desde John Lennon: era un par o un cliente, capaz de asustar al drogadicto más experimentado con su audacia y las enormes dosis que era capaz de soportar. La noche en que se negó a entrar a un nuevo programa de desintoxicación, días antes de su muerte, su esposa y familiares lo dejaron solo, frustrados y enojados. El único que lo acompañó fue una *dealer*. Kurt estuvo hasta la madrugada preguntándole: «¿Dónde están mis amigos cuando los necesito?»

* * *

En 1981, Kurt Cobain tenía catorce años. Sus padres le regalaron una cámara super-8, y empezó a rodar sus propias películas. Un año después filmó un corto casero al que tituló «Kurt Comete Puto Suicidio». Él mismo lo protagonizaba: pretendía cortarse las venas con una lata de gaseosa destrozada. Después de desangrarse, Kurt actuaba la escena de su muerte dramáticamente, como un actor de cine mudo. Fue su primer ensayo suicida, y el único ficcional. Ese mismo año, cuando volvía de la escuela con su amigo John Fields, les reveló a sus amigos qué planeaba exactamente para su futuro. «Voy a ser una estrella de rock, rica y famosa, y después me voy a suicidar en el momento de mi mayor gloria. Como Jimi Hendrix.»

Lo notable de *Heavier than Heaven* es que estas dos escenas, en cada capítulo, parecen repetirse una y otra vez, hasta el hartazgo. A esa edad, sus amigos y familia creían que se trataba de fantasías suicidas de adolescente, pero en un crescendo espantoso, Cobain y la muerte parecen, hacia el final, convertirse en una misma entidad. A los dieciséis escribía en su diario: «Necesito acostarme con una chica. Este mes fue el epítome del abuso psíquico por parte de mi madre. El porro ya no me ayuda a escaparme de mis problemas. Acabo de decidir que el mes que viene ya no voy a sentarme en el techo pensando en tirarme, sino que voy a saltar. Y no voy a abandonar este

mundo sin saber lo que es coger.» No lo supo inmediatamente: en su desesperación, Kurt emborrachó a una vecina, una chica retrasada mental, pero cuando ella se desnudó, Kurt sintió asco de sí mismo, de lo que estaba haciendo, y de ella. «Me asqueó el olor de su vagina y su sudor, y me escapé», escribió. Más tarde, se torturaría hasta el infinito por tratar de aprovecharse de una chica discapacitada. Era un paso más en su intenso deseo de odiarse a sí mismo. Alguna vez titularía una canción con la rabiosa línea «Me odio y quiero morir». Cuando consiguió su primera casa, a los diecinueve años (en rigor, se trataba de una choza con techo de madera podrida), le dijo a su amigo Ryan Aigner: «No me importa lo que me pase después de los treinta, porque no voy a llegar. No quiero ser viejo.» Ese mismo año consiguió trabajo alfombrando casas, pero lo abandonó cuando se cortó un dedo. Le dijo a una amiga: «Si me lastimo tanto como para no poder tocar la guitarra nunca más, me mato.»

Pero fue en 1992, la noche en que se convirtió en una estrella de rock, cuando Kurt decidió terminar realmente con su vida por primera vez. La noche del 12 de enero debía haber sido gloriosa: ese día Nirvana se presentó en *Saturday Night Live* y *Nevermind* llegó al n.º 1 de *Billboard* sacando de esa posición al *Dangerous* de Michael Jackson. Cualquier otro músico que hubiera soñado con ese éxito durante tantos años debería haber, por lo menos, salido a festejar. Kurt Cobain se fue a dormir con su esposa y se inyectó una dosis letal de heroína. Courtney Love se despertó, lo encontró tirado al lado de la cama, con la piel azulada. Había dejado de respirar. Ella comenzó entonces una rutina que poco después se convirtió en algo demasiado habitual: rociarlo con agua helada y golpearle el pecho para obligarla a respirar y a que su corazón latiera otra vez. «No era solo una sobredosis», le cuenta Love a Charles Cross. «Estaba muerto.»

En agosto de ese mismo año, Kurt Cobain y Courtney Love tuvieron a su única hija, Frances Bean. El embarazo había sido tenso: Courtney consumió heroína hasta el tercer mes, y Kurt, siempre obsesionado por las deformidades, se convenció de que el bebé nacería sin brazos. La bebé nació perfectamente sana, pero esa misma semana un perfil en *Vanity Fair* denunciaba los abusos de la pareja. Kurt temió, con motivo, que intervinieran asistentes sociales y le quitaran a la bebé, a pesar de que él mismo seguía un tratamiento de desintoxicación en el mismo hospital donde su mujer acababa de dar a luz. Cross narra así la desesperación de Kurt: «Escapó de su habitación, compró heroína, se inyectó y después volvió al hospital con una .38 cargada. Fue hasta la habitación de Courtney, y le recordó un juramento que se habían prometido: si por alguna razón perdían al bebé, los dos se suicidarían, en un pacto. Courtney estaba conmocionada por el artículo de *Vanity Fair*, pero no quería matarse.

Trató de razonar con Kurt, pero él estaba loco de miedo… Finalmente logró darle el arma a Eric Erlandson, el guitarrista de Hole, el único amigo con el que podían contar por más sórdido que se volviera todo. Él hizo desaparecer la .38. Pero la desesperación de Kurt no menguó. Al día siguiente hizo entrar a un *dealer* al hospital y en una habitación lejos de la maternidad tuvo una sobredosis. Llamaron a una enfermera, y Kurt revivió, una vez más.»

El intento de suicidio anterior al definitivo, en Roma, el que lo llevó a 20 horas en estado de coma el 3 de marzo de 1994, llegó después de una noche romántica que salió mal. Courtney Love estaba demasiado cansada como para tener sexo con su marido (venía de una gira con su banda, Hole) y él interpretó el rechazo como una amenaza de divorcio. Tomó sesenta Rohypnol y dejó una carta donde afirmaba que Courtney «ya no lo amaba» y donde decía que, como Hamlet, debía «elegir entre la vida y la muerte. Elijo la muerte. Prefiero morir que pasar por otro divorcio». Courtney lo internó. En *Heavier than Heaven* asegura que si alguna vez amenazó con divorciarse, fue solo para asustar a Kurt y obligarlo a dejar las drogas. Fue con ese espíritu que lo dejó solo un mes después, cuando se marchó a Los Ángeles para desintoxicarse. Kurt finalmente entró en una clínica, pero escapó trepando una pared. El 8 de abril un electricista encontró su cuerpo en el invernadero de su casa de Seattle: no solo se había disparado con un rifle, sino que se había inyectado, antes, una dosis letal de heroína. Su nota suicida decía: «Cuando estoy detrás del escenario y se apagan las luces y comienza el rugido del público, no me conmueve como le pasaba a Freddie Mercury, que parecía amar y satisfacerse con la adoración de la gente. Eso es algo que admiro y envidio. Pero no puedo engañarlos. No es justo para ustedes ni para mí. El peor crimen que se me ocurre es engañarlos haciéndoles creer que la estoy pasando bien. He tratado todo lo que está en mi poder para disfrutarlo, por Dios créanme que lo intenté, pero no es suficiente. Aprecio sin embargo el hecho de haber entretenido y conmovido a tanta gente… ¿Por qué no lo disfruto? No lo sé. Tengo una esposa que es una diosa y que transpira ambición y comprensión, y una hija que me recuerda demasiado al niño que una vez fui. Llena de amor y alegría, besando a cada persona que conoce porque cree que todos son buenos y no le harán daño. Y eso me aterra al punto de que apenas puedo funcionar. No puedo soportar la idea de que Frances se convierta en este miserable, autodestructivo, moribundo rockero en que me convertí. Las cosas me salieron bien, muy bien, y estoy agradecido, pero desde que tengo siete años odio a los humanos en general… Gracias desde el fondo de mi ardiente y nauseabundo estómago por todas las cartas y la preocupación que me manifestaron durante estos años. Ya no tengo la pasión, así que recuerden: es mejor quemarse que desaparecer

lentamente.»

2001,
«Radar», *Página/12*, Argentina

LA VIDA BREVE

Hace diez años Kurt Cobain se voló la cabeza después de inyectarse una dosis letal de heroína. Desde entonces, es rehén de teorías sobre el significado de su obra y su muerte, y se lo viste con diferentes disfraces: el punk que no soportó la contradicción fama-dinero vs. ética indie, el depresivo que arruinó el triunfalismo divertido del rock para siempre, la frágil víctima del sistema forzada al martirio, el hombre sensible devorado por la voracidad de los medios, los fans y su propia esposa. Cada uno de estos relatos míticos fueron reforzados o destrozados con mejor o menor fortuna y consistencia por críticos y fans, pero con la efemérides el interrogante sigue abierto y está bien que así sea. Kurt Cobain era demasiado complejo y problemático como para permitir la síntesis: ¿cómo extraer la esencia de alguien que articuló la confusión de la adolescencia y la asfixia de la madurez, que podía ser cruel e irónico en una línea y en la siguiente espantosamente honesto, una estrella de rock *mainstream* y un héroe del *underground*, un heroinómano que, lejos de defender la adicción como vía a la iluminación la justificaba como paliativo a sus dolores de estómago provocados por una gastritis crónica, una personalidad autodestructiva que había decidido ser padre, un letrista que mezclaba chistes internos e ingeniosos con confesiones agónicas? «Lo que sea, no importa», murmuraba Kurt Cobain en «Huele a espíritu adolescente», con desdén y dolor. Esa canción, que en 1991 sonaba con furia celebratoria tiene hoy una nostalgia fantasmal; y no es solo porque Cobain está muerto sino porque su suicidio provocó, de una forma casi sobrenatural, la desaparición de los grandes compositores de rock, como si el disparo hubiera tenido una onda expansiva.

No se trata de escribir canciones tristes. Se trata de escribir canciones buenas. Ni Thom Yorke, ni Billy Corgan, ni Eddie Vedder ni ninguno de los contemporáneos de Cobain importa de verdad. Cantarle a la angustia y a la autocompasión no es sinónimo de profundidad, y Cobain no llegaba a esas emociones intrincadas y confusas porque estaba amargado: lo hacía porque sintonizaba con un revoltijo de sarcasmo y franqueza como solo lo hacen los compositores geniales, y no es exagerado ubicarlo junto a John Lennon; ambos podían convertir lo personal en universal con un simple estribillo: eso

los diferenciaba de los compositores geniales que por alguna razón permanecen en una relativa oscuridad y los convertía en ídolos populares. Además, su figura era icónica antes de la muerte canonizadora: los ojos azules furiosos y tristes, la sonrisa de dientes apretados, el pelo teñido con Kool-Aid siempre sobre la cara, los vestidos floreados y los anteojos negros de marco enorme, y esa flacura anoréxica que lo hacía parecer un adolescente y un viejo, al mismo tiempo, a los veintisiete años. La imagen más famosa de Kurt Cobain es la del *Unplugged* en Nueva York: triste, doblado sobre su guitarra acústica, en un escenario que él mismo había diseñado, rodeado de flores y velas para que se pareciera todo lo posible a un funeral. Y, desde esa puesta morbosa, surgían las canciones más límpidas que se habían escuchado en años; a un *cover* clásico de David Bowie («The Man Who Sold The World») seguía un tema propio («Pennyroyal Tea», donde pedía «un más allá de Leonard Cohen / para poder suspirar eternamente»), y era imposible decidir cuál de las dos canciones era mejor.

Es ocioso imaginar quién sería Kurt Cobain hoy. ¿Estaría horrorizado el hombre que cantó «todos son gays» porque el homofóbico y misógino cantante de Limp Bizkit Fred Durst se tatuó su rostro en el pecho? ¿Se habría divorciado de la incandescente Courtney Love? ¿Tendría una carrera solista? ¿Estaría haciendo discos malos? Imposible aventurar respuestas, porque Cobain dejó como única opción la muerte. No es equiparable a Morrison, Hendrix, Joplin o Brian Jones porque comparta con ellos los fatídicos veintisiete. Las otras estrellas de rock que murieron jóvenes no estaban en un pico creativo semejante, ni decidieron poner punto final con la determinación de Cobain. No era un músico prolífico, no se desenterraron tantas canciones encontradas, ni grabaciones casuales; apenas los diarios editados por su viuda, borradores de impresiones que se venden en un libro de arte en cuidada edición. No hay testamento ni progenie de Cobain, no hay nadie que pueda escribir canciones como él, nadie que pueda devolverle al rock algo de la importancia perdida. Apenas queda la historia de un grupo que se convirtió en el más importante del mundo en cinco años, grabó tres discos, revolucionó la cultura pop, y se acabó.

4 de abril de 2004,
«Radar», *Página/12*, Argentina

LOS VIEJOS PUNKS

En 2004, cuando editó el álbum doble *Abbatoir Blues / The Lyre of Orpheus*, Nick Cave alcanzó un techo, tocó con la punta de los dedos el cielorraso de la cúpula de su catedral de canciones. Era un disco enorme en todo sentido: coros góspel, los Bad Seeds integrados como nunca como banda, tocando sin dejar un solo espacio, letras sobre el apocalipsis y la llegada de hordas bestiales, la Biblia, Orfeo y Philip Larkin, y sobre todo Cave cantando como un predicador que visiona la llegada de los cuatro jinetes, en vivo desde el púlpito. Era un disco fantástico, de una intensidad frenética imposible de continuar, por puro recargo. ¿Cómo salir entonces de ese atolladero barroco? Volviendo a las bases. Pero no de cualquier manera. Aquí no hay ya ojos asombrados ni candor: Nick Cave y sus compinches son viejos punks baqueteados que ya estremecieron con un minimalismo aterrador en The Birthday Party, el grupo con el que Cave llegó desde Australia para dejar todo patas para arriba en Londres a principios de los años ochenta. Aquellos viejos discos de ese grupo incendiario acaban de reeditarse: conviene volver a escucharlos para comprobar que suenan más originales, poderosos y salvajes que la producción de cualquier (pero cualquier en serio) banda de jóvenes maravilla actuales.

Pero retomando: cómo envejecer sin ponerse solemne y respetable, entonces. Cave le encontró la vuelta con Grinderman, un grupo paralelo que el año pasado sacó un disco autotitulado y funcionó como recargador de baterías rockeras seminales —Cave tocó la guitarra, por ejemplo, instrumento que solo sabía rasguear hasta ese momento, porque él compone en piano (y suena como si no hubiera aprendido mucho, lo que es fantástico)—. El disco también funcionó como una toma de posición ante la crisis de la mediana edad. En la tapa había un mono masturbándose y el grueso de las canciones cargaban con furia contra la madurez aunque abrazándola (¿qué remedio?): pura rabia ante la muerte de la luz tal como la que pedía Dylan Thomas. En la desvergonzada «No Pussy Blues», por ejemplo: «Mi rostro ya fue, mi cuerpo también / Y no puedo evitar pensar, mientras estoy acá arriba recibiendo el aplauso / de todos los jóvenes y bellos / con sus ojos inquisidores / pensar que sobre todas las cosas

debo amarme a mí mismo / Veo a una chica en la multitud / le pido salir con ella / Me dice que no tiene ganas / Le cambio las sábanas a la cama, me peino, meto la panza para adentro y ella sigue diciendo que no quiere / Tengo el blues de la falta de concha.»

Algo más se afianzó junto a la erotomanía y el minimalismo: el humor. Nick Cave y sus Bad Seeds fueron un grupo de amargos de traje oscuro en sus comienzos, pero aprendieron de verdad a reírse de sí mismos con el tiempo, y eso los alejó de la caricatura; eso también convirtió a Cave en uno de los mejores y más completos compositores de la escena actual, y a su banda en el grupo que todo músico querría como soporte y compañía. Humor negro y zonzón, que desbarataba la oscuridad del mito Cave en canciones absurdas como «O'Malley's Bar» de Murder Ballads (entre tantas otras), pero que muchas veces no llegaba a quien no fuera un fan: es decir, mucha gente cree que entrar a los Bad Seeds es penetrar en una negra noche faulkneriana presidida por el demonio y Johnny Cash. Bueno, eso claro que está presente, pero también la comedia, el grotesco: ¿o acaso hay algo más temible que el rostro de un payaso de dientes amarillentos?

Y es absurda la premisa del nuevo y excelente, soberbio, disco de Nick Cave & The Bad Seeds. Se llama *Dig!!! Lazarus, Dig!*!!! y trata de Larry, un Lázaro contemporáneo al que levantan de la tumba contra su voluntad explícita: el pobre zombi aparece en una Nueva York posapocalíptica (según Cave, todo el disco es un homenaje a la ciudad que supo ser su patio de juegos en los ochenta, cuando sus shows hacían temblar los sótanos en compañía de Lydia Lunch y Jon Spencer). La narrativa es alucinada y declamatoria: a veces Nick Cave recuerda al Bob Dylan de las imágenes surreales y los personajes, pero bajo los efectos del más dañino de los ácidos. Hace mucho tiempo que Cave está en contra de la narrativa autobiográfica en las canciones: él mismo lo hizo hasta la exasperación (y con resultados excelentes, quizá de los más hermosos de su carrera) en *The Boatman's Call*, pero decidió no hacerlo nunca más: «Cuando una canción puede ser leída demasiado cerca de la experiencia porque el que la escucha sabe mucho sobre el autor, la canción pierde fuerza, significados, no puede ser apropiada por el que la escucha. Y ahí perdemos todos, y sobre todo la canción, que es lo que más me interesa.» Nadie podría creer que este disco es autobiográfico. Salvo en la medida en que todo trabajo artístico lo es en tanto se nutre de obsesiones personales (como en «More News From Nowhere», una canción larguísima, de pausada épica, donde canta: «Entro a mi habitación por la esquina, veo a mis amigos en sus lugares / No sé cuál es cuál ni quién es quién, se cambiaron las caras… / Y aquí todo está cada vez más raro, cada año más extraño y más noticias de ninguna parte /… Doy vuelta otra esquina, entro al corredor y veo a este tipo / Debe medir dos metros y

tiene un solo ojo / Me pide un autógrafo, le escribo “Nadie” y después lo ciego de un puntazo con mi lapicera»).

El tema de apertura dice «Lázaro, enterrate, ¡quiero que caves!» y determina el tono que sigue, de un infierno encantador, de una pérdida de sentido y una psicosis colectiva que, a veces, tiene más que decir sobre el mundo y las sociedades occidentales que una bajada de línea explícita. Este es un disco de grandes canciones, de pura música, y la voz de Cave está en cada detalle, llena de emoción, burla y miedo. La belleza de un tema como «Jesus of the Moon», la sensualidad de «Moonland», que obliga a retorcerse, el minimalismo obsesivo de «Night of the Lotus Eaters»; la maravillosa incorporación del violinista Warren Ellis, líder de la banda australiana Dirty Three, una adquisición que terminó de definir esta vuelta a la sencillez que no renuncia a la elegancia ni a la excentricidad. Nick Cave es uno de los autores más subestimados de la escena actual, quizá porque su imagen de hombre de las tinieblas está tan fijada que se lo ve y se habla de él mucho más de lo que se lo escucha. Tiene un sonido tan propio como el de cualquiera de los grandes consagrados y un cuerpo de canciones de igual calidad (o mayor), pero él mismo se perpetúa en el lugar del aprendiz, participando de homenajes a Leonard Cohen, grabando canciones de piratas y *covers* de Los Beatles (y hasta de Pulp), haciendo música de películas «chicas» de directores australianos como *The Proposition* o *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. Vive lejos de los grandes centros culturales, en la ciudad balnearia de Brighton, porque le gusta su «elegancia decadente», y con su banda graba cortos chistosos que pueden verse en YouTube para promocionar el disco, cortos en blanco y negro donde hace de médium trucho con turbante, y de paso anuncia que él no tiene investidura alguna, que no es un bronce. Su modo de entrar en la madurez no es el del prócer respetable, porque en algún lugar sigue siendo un chico intoxicado y autodestructivo pero lleno de talento que salió de Melbourne al mundo sin mucho más que su fanatismo por Nina Simone, Johnny Cash y Leonard Cohen, junto a una banda de descontrolados. Nick Cave no entra a la madurez como un señor digno, sino como un viejo loco. Y les enseña a todos que siempre hay algo para decir, y no tiene por qué ser siempre lo mismo. Que el fuego se pierde solo si se quiere perder.

30 de marzo de 2008,
«Radar», *Página/12*, Argentina

EL HOMBRE DE NEGRO

Iba a ser una celebración. Una fiesta elegante y consagratoria aunque sin exceso de bronce: después de todo, Nick Cave logró conservar un aura de peligro y de incomodidad. Nadie esperaba que el cantante sulfúrico de The Birthday Party, banda nacida en la escena tóxica del pospunk de Melbourne, Australia, llegaría a ser un cantautor respetable y prestigioso. Cuando emigró a Londres en los ochenta, él y su banda fueron recibidos con asombro y con un poco de desdén. Eran demasiado salvajes, intencionalmente cavernícolas: sobreactuaban su condición de coloniales recién llegados a la metrópoli y cantaban sobre choques de autos, autocompasión, excesos, celos enfermizos. Eran, además, más o menos todos yonquis y autodestructivos. Por ejemplo: el bajista de The Birthday Party, Tracy Pew —que parecía un *cowboy* del infierno con su bigote y sus pantalones de cuero brillante —, murió en 1986 de una hemorragia cerebral después de una crisis epiléptica. La banda parecía encaminada a la inmolación y sin embargo quedó en la historia como la más intensa y diferente del pospunk. Nick Cave, una vez desprendido de sus compañeros —salvo del ladero Mick Harvey— se empecinó en una carrera y formó los Bad Seeds y se mudó a Berlín y casi treinta años después ya no era más un chico desesperante, sino un cantautor notable con un filo que lo distinguía de sus contemporáneos gracias a su malhumor, su horrible relación con la prensa, todas esas canciones de sexo y violencia y shows en vivo donde va de *crooner* seductor a predicador demente soñado por Flannery O'Connor.

Era el momento, en septiembre de 2015, de celebrar esa carrera ganada a mordiscones. Cave quiso que *Lovely Creatures*, el lujoso box-set con lo mejor de los Bad Seeds entre 1984 y 2014, se editara justo un año antes de que él llegara a los sesenta años. Y que fuese una recopilación de la banda únicamente: no incluiría música para películas, ni ninguno de sus textos literarios ni su proyecto ultrarrocker paralelo, Grinderman. Treinta años de una de las mejores, si no la mejor, bandas del mundo y autocelebración de su inquieto cantante y compositor, ya establecido en la ciudad inglesa de Brighton, con oficina de trabajo, casado con la fascinante modelo y diseñadora Susie Bick, padre de cuatro hijos, dos de ellos mellizos. Un

señor que mostraba su imaginario y su proceso creativo en películas como el notable docuficción *20,000 Days on Earth* (2014); que consiguió que Johnny Cash, uno de sus ídolos, grabara su canción «The Mercy Seat»; que escribió la banda sonora de películas nominadas al Oscar como *Hell or High Water* (2016), pero también metió temas en series de televisión divertidas como *True Blood*. Era el momento de celebrar este triunfo, esta amplitud, este moverse en todos los terrenos con comodidad.

Y entonces, cuando estaba todo listo, Arthur Cave, su hijo de quince años —uno de los mellizos: el otro se llama Earl— se cayó de un precipicio en Ovingdean, cerca de su casa de Brighton, y murió casi instantáneamente por las heridas en la cabeza que le produjo el impacto. Estaba con un amigo: habían decidido tomar ácido. Por qué ahí arriba, por qué en un lugar tan peligroso e inhóspito son preguntas irrelevantes para la impertinencia adolescente. «Está claro que no sabía qué era realidad y qué no», dijo el médico responsable de la autopsia. «Es imposible saber qué pasaba por la cabeza de Arthur o lo que estaba viendo.» Era la primera vez que el chico tomaba LSD y había googleado sus efectos, como cualquier adolescente. Estaba solo cuando cayó: su amigo cuenta que en algún momento se separaron. Arthur estaba teniendo un mal viaje; el amigo también.

Los días posteriores a la muerte de Arthur fueron de decoroso duelo y de opiniones en voz baja. Mientras en Brighton los amigos del adolescente y su hermano le dejaban cartas cerca del frágil cerco de alambre que se llevó puesto al caer, fuera del círculo íntimo, entre los opinadores del mundo, se hablaba en términos supersticiosos. Nick Cave escribió sobre la muerte desde el primer día de su carrera. En «Dead Joe» de The Birthday Party, en 1982, contaba el accidente de un auto lleno de adolescentes: «Bienvenidos al choque / Ya no se distinguen los chicos de las chicas.» Su obsesión y amor por Elvis Presley también salió a la luz: Presley era mellizo y su hermano, Aron, murió en el parto. Por eso el segundo disco de The Bad Seeds se llama *The Firstborn is Dead* (1985), es decir, «el primogénito ha muerto». En su novela *The Death of Bunny Munro* (2009) el protagonista —uno de esos álter ego grotescos de Cave— se la pasa en un auto manejando por Brighton con su hijo, a quien descuida hasta la muerte literal. En *La canción de la bolsa para el mareo* (2015), su último texto literario publicado, un diario poético de gira, vuelve una y otra vez sobre el recuerdo obsesivo de un niño que en Wangaratta —el pueblo semirrural de Victoria donde creció— se cayó de un puente. De hecho, el libro está dedicado a ese chico. «Había caído sobre el pilote de hormigón que sujetaba el puente por debajo del agua y se quedó inconsciente. Se ahogó. Lo encontraron un par de días después enganchado en las ramas de un árbol a medio talar… De repente, me

siento invadido por una clase de tristeza muy particular, como algo hinchado y duro en el pecho, que está reservada para la pérdida de las cosas que son absolutamente preciosas.» Este libro fue escrito y se editó antes de la muerte de Arthur. Sus canciones sobre muerte y violencia son demasiadas para enumerar: por supuesto, su disco más famoso es *Murder Ballads* (1996), donde la gente muere mucho y de todas las maneras posibles y una de sus canciones más celebradas, «The Mercy Seat», es sobre un condenado a la silla eléctrica. En su trabajo, Nick Cave exploró siempre la violencia, la masculinidad, la muerte y la tristeza. Con frecuencia todo al mismo tiempo. Su imaginario tiene mucho de la desolación de su país y de un sentimiento de periferia criminal —Australia nació como colonia penal de Inglaterra: muchos de sus habitantes son descendientes de aquellos convictos— pero a esa sensibilidad dada le sumó su imaginario: Leonard Cohen y sus indagaciones en lo sagrado y lo profano, la imaginería del catolicismo —con sus cuerpos martirizados y su Dios tan silencioso—, el gótico sureño, desde Faulkner hasta Hank Williams y Elvis, la violencia masculina y, sobre todo en los últimos tiempos, la canción de amor alejada de cualquier noción apacible aunque la música de esas baladas es, con frecuencia, celestial. En fin: que el murmullo colectivo hablaba de una especie de retribución cósmica: tanto hablar de muertes ficcionales, tanto regodearse en la sangre y el asesinato y ahora, como en una tragedia griega, la vida le arrojaba este cadáver real a sus pies, el de su propio hijo y en el momento más establecido de su vida y su carrera. Una cruel lección de los dioses.

Nick Cave mandó guardar *Lovely Creatures* y se retiró de la vida pública. Estaba escribiendo un disco cuando Arthur murió, apenas demos. Seis meses después, en pleno duelo, todavía en un estado de callada desesperanza y desdicha, se metió en un estudio a grabarlo. El disco se llama *Skeleton Tree.*

* * *

Nick Cave tenía pocas opciones reales. Podía decidir que la muerte de su hijo fuese un asunto íntimo aunque inevitablemente iba a aparecer en su trabajo futuro, de manera explícita o no; los discos de después de la tragedia iban a ser estudiados y leídos en busca de rastros del duelo. Podía retirarse por tiempo indeterminado. O podía dejar que la pérdida impregnara las nuevas canciones: podía seguir trabajando. Tomó esta última decisión y fue más allá. La grabación del disco iba a ser documentada por Andrew Dominik, director de cine australiano conocido por *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, wéstern con Brad Pitt y Casey Affleck y amigo de Nick Cave

desde los años ochenta. Con la muerte de Arthur la película sobre el disco debía transformarse en otra cosa y Dominik convenció a Cave y a su familia de atreverse: hacer un documental en 3D, llamarlo *One More Time With Feeling* («Una vez más con sentimiento», frase hecha del inglés levemente irónica que significa repetir algo con entusiasmo cuando, se intuye, no hay entusiasmo real) y explorar, en lo posible, cómo se intersectan el duelo y el proceso creativo. La película y el disco son dos cosas distintas pero también son un monstruo conjunto, un monumento a la pena, la pérdida y el duelo como pocas veces se ha escuchado o visto.

Es imposible saber, y ya ni Cave lo sabe, qué canciones se empezaron antes de la muerte de Arthur, cuáles fueron completadas en el estudio, cuál es la cronología. En la película, a Cave se lo ve tranquilo y desorientado al mismo tiempo. «Perdí mi voz», dice. Y es cierto: en todo el disco su voz suena distinta, venida a menos, el barítono afirmativo ausente por completo. Muchas veces se quiebra, siempre parece de resaca: una voz envejecida, cansada. «Me olvidé la letra», dice y se lo ve dudar y aferrarse a un papel garabateado como un anciano. «¿Cuándo me volví un objeto de pena para los demás?», se pregunta el hombre que gusta de caminar el escenario como un forajido, alto y amenazante y atractivo. En un momento, mirando a cámara en su casa de Brighton, le confiesa a Dominik que no sabe lo que hace, que siempre está inseguro. Dominik le pide un ejemplo y Cave le contesta: «Esta película, por ejemplo. No sé si está bien o mal hacerla.» Susie Bick, la esposa, aparece también, llena de sensibilidad, inteligencia y fortaleza rota. Y el mellizo, Earl, callado y sonriente. Y los compañeros de banda que no saben cómo comportarse aunque son conmovedores en su aguante torpe. Y Cave intenta reprimir expresiones de dolor porque hay algo del duelo desaforado que, dice, le parece obsceno. «Nosotros lloramos y hablamos de salir adelante pero esta desgracia le pasó a él.» Es verdad y es de una dolorosa generosidad: los que quedan vivos sufren, sí, pero el muerto es un chico de quince años que quería pasarla bien. «El trabajo sigue», dice Cave. «A los que les interesa eso, quiero decir que las canciones siguen. Lo creativo cuesta más, pero es también por la edad. Este hecho traumático es un punto fijo. Uno puede alejarse, como si clavara en un mojón una banda elástica. Y la estira y estira, y ese elástico es la vida. Pero, de pronto, no se puede estirar más y bruscamente, de un tirón, se vuelve al mojón traumático. Así es vivir después.»

Las canciones de *Skeleton Tree* están llenas de ruego y recriminación. Por supuesto hay culpa: lo dice también en la película: «Susie y yo dejamos de prestar atención un segundo y se fue todo a la mierda.» Ella también tiene ideas supersticiosas sobre la muerte de su

hijo pero no las enumera en cámara. Él dice, y también tiene razón, que eso pasa con las canciones, con la palabra, con la literatura: a veces son profecía.

«Jesus Alone», el primer tema de *Skeleton Tree*, es de los más escalofriantes. La producción del disco es fría, electrónica, llena de *loops* y sonidos *drone*, robóticos, una depresión distanciada, helada como lo profundo del mar. Entre sonidos cetáceos, Cave dice-canta (es difícil diferenciar en este disco intencionalmente incompleto) las primeras líneas: «Caíste del cielo / Te estrellaste en un campo cerca del río.» Más adelante llega una especie de recriminación: «Sos un hombre viejo sentado junto al fuego, escuchando cómo se retira la niebla del mar / Sos un recuerdo distante en la mente de tu creador, ¿no te das cuenta?» Y después el estribillo, un mantra que repite y repite en diferentes entonaciones la misma frase: «Con mi voz, te llamo.» Hay una tenaz falta de resignación, un clamor por los muertos: en la hermosa «Distant Sky» con la soprano danesa Else Torp, se escucha: «Pronto los niños van a levantarse / Y esto no es para nuestros ojos.» La misma canción dice: «Dijeron que nuestros dioses iban a sobrevivirnos / Y mintieron.» Incluso canciones de amor como «I Need You» (donde la melodía de la voz y la música parecen peleadas y sin embargo la fusión es perfecta y al mismo tiempo desconcertante) parece estar tratando de salvar a su mujer, a su pareja, a la madre del chico, de un derrumbe total. En la canción del título, «Skeleton Tree», hay «en la ventana, una vela / Quizá la puedas ver» y después: «Te llamé, te llamé / A través del mar / Pero el eco vuelve vacío / Y nada es gratis.» Nada es gratis. La superstición de la profecía parece reptar. Pero las últimas palabras del disco y de la canción son otro mantra: «Y todo está bien ahora.» Cierto consuelo o la inevitable resignación. En *The Guardian*, Mark Mordue, el biógrafo de Nick Cave, escribió: «La música de Cave nunca fue para todo el mundo: demasiado oscura, demasiado alternadamente demoníaca o densamente romántica; demasiado literaria, extraña y grandiosa. Pero él siguió adelante hasta conseguir un lugar junto a sus ídolos Bob Dylan, Leonard Cohen y David Bowie. La conexión entre *Skeleton Tree* y la despedida pagana de Bowie en *Blackstar* es imposible de evitar, pero uno también podría referirse a *Kindertotenlieder* (“Canciones sobre la muerte de los niños”) de Gustav Mahler para empezar a entender cómo este disco es una obra maestra de duelo y belleza.»

Skeleton Tree también puede inscribirse en una tradición literaria descentrada sobre la muerte de un hijo. En los poemas de *Las contemplaciones* (1856) Victor Hugo lamenta con frecuencia la muerte de su hija Léopoldine, que se ahogó embarazada. «Y en tanto le grito a mi hija: “hija mía, estoy aquí / Levántate. Alguien se lo prohíbe / ¡Y que yo no pueda despertar a mi niña!» Es el mismo clamor de

resurrección hacia un dios mudo. Y, más tarde, la resignación en el poema «Mañana, al alba», cuando Hugo va a ponerle una flor a la joven en la tumba. Mark Twain, que perdió a su hija Susy, de veinticuatro años, por una meningitis, le escribió una elegía que recién se dio a conocer en 2010; en las cartas de la época también usa metáforas oceánicas y dice que su familia está «como en el mar, a la deriva, pordiosera». Textos más contemporáneos forman un corpus variado: *Mortal y rosa* (1975), del español Francisco Umbral, es una intensa prosa poética sobre la muerte de su hijo de apenas cinco años: «Solo encontré una verdad en la vida, hijo, y eras tú. Solo encontré una verdad en la vida y la he perdido… Lo que queda después de ti, hijo, es un universo fluctuante, sin consistencia, como dicen que es Júpiter, una vaguedad nauseabunda de veranos e inviernos, una promiscuidad de sol y sexo, de tiempo y muerte, a través de todo lo cual vago solamente porque desconozco el gesto que hay que hacer para morirse. Si no, haría ese gesto y nada más.» También *Noches azules* (2011) de Joan Didion, la coda a *El año del pensamiento mágico* (2005), el dúo de libros donde la escritora californiana se despide de su esposo y su hija. Pero *Noches azules* es un libro flojo: como si Didion no pudiese, con toda su destreza, dar con las palabras para conjurar la muerte de Quintana. O el hermoso, clínico y a la vez doloroso *Lo que no tiene nombre* (2013) de la colombiana Piedad Bonett, la crónica de la enfermedad mental y el suicidio de su hijo Daniel a los veintiocho años. Más recientemente es impactante el breve libro del austríaco Wolfgang Hermann *La despedida que no cesa* (2016): el autor encontró muerto en la cama a su hijo adolescente y todo el texto se debate entre el duelo y el reproche: «La luz era una gasa sobre las cosas, una gasa que asfixiaba todo lo que aún latía.» Pero aunque Cave es un músico muy «literario» —después de todo también es escritor—, las canciones guardan una diferencia crucial con la literatura. Su intangibilidad, su brevedad y su apelación directa hacen que *Skeleton Tree* no sea solo un disco sobre la muerte del hijo y el duelo: este disco *se siente* como la pérdida, como el dolor particular de este padre en particular. Por eso escucharlo es una experiencia física y mística, un paisaje de desolación existencial que a veces da miedo, como un planeta abandonado —notable que Francisco Umbral mencione a Júpiter en *Mortal y rosa* y Cave a Saturno en la canción «Rings of Saturn», como si corrientes subterráneas conectaran estos dolores—, o ansiedad como en la taquicárdica «Magneto» o es absoluta y devastadoramente tierno y amoroso, como en el abrazo de «Distant Sky». Ayuda mucho, claro, la compañía de Warren Ellis, mano derecha actual de Nick Cave, también líder de The Dirty Three, una banda australiana instrumental maravillosa que, ojalá, algún día vuelva a reunirse. Por ahora Ellis se debe a su amigo. Una vez que

Skeleton Tree y *One More Time With Feeling* vieron la luz, Nick Cave y sus Bad Seeds tomaron otra decisión: ahora sí se lanzaría *Lovely Creatures*, el demorado box set consagratorio —que no incluye este último disco: se lo dejó como estaba proyectado—, y también emprendería una extensa gira. Ya terminó la parte de Estados Unidos y Australia, donde el público se entregó con cuidado y en puntas de pie a acompañarlo. Los shows fueron muy profesionales pero se permitieron la cercanía, el abrazo, educadas formas del consuelo, incluso humor. Con los días resultaron exultantes y a él se lo vio si no feliz al menos lleno de energía, en su elemento, sobre el escenario. Aunque, confesó en una entrevista, antes de salir de gira se había pasado un mes en cama. «Vuelve, de repente», contó. «Es aterrador.»

Nick Cave accedió a proyectar la película durante la gira, en funciones especiales que terminaron en situaciones insólitas, al menos para él, el señor del traje negro y el pelo de cuervo y la mueca irónica: padres y madres que se levantaban para contar su historia y pedir un abrazo (y recibirlo). La misma escena una y otra vez y la de multitudes en Australia viendo *One More Time With Feeling* en parques, asistiendo a cómo su héroe transformaba la tragedia en arte. En julio pasado, Nick Cave decía en la revista *Uncut*: «Ya no quiero hablar demasiado de Arthur porque ahora me siento muy protector del recuerdo que tengo de él. Pero hacer la película y todo lo que pasó después, la reacción de la gente, nos ayudó mucho a Susie y a mí. No podíamos salir adelante de ninguna manera y el regalo de la película que nos hizo Andrew, porque él nos convenció, nos hizo sentir que al fin hicimos algo bueno por nuestro hijo.» En otra entrevista, en *The Guardian*, volvía sobre el tema: «La gente suele decir que no puede imaginarse cómo es perder a un hijo pero la verdad es que sí se lo pueden imaginar. Hay cosas que nadie se atreve a decir aunque sí se habla mucho del duelo, especialmente esa sabiduría convencional que dice que se hace en soledad. Pero no fue mi caso. Lo que recibimos después de la muerte de Arthur de gente que yo no conocía, en redes sociales, en la calle, gente a la que le gustaba mi música y se acercó, fue extraordinario. La emoción que la película desató en la gente y la manera en que escribieron sobre su propia tristeza fue algo monumental y nos ayudó muchísimo, a mí y a mi familia. Inicialmente yo pensaba que sería imposible hacer esto en público. El impulso fue esconderme. Pero resultó que hacer el duelo en público básicamente nos salvó. Por supuesto, hay algo heroico en el sufrimiento solitario, en encerrarse en un mundo de recuerdos, hay algo noble en eso. Lo entiendo. Pero es una ilusión y es muy peligroso. Casi una situación de riesgo de vida. Susie y yo lo entendemos así. Nos vigilamos el uno al otro, prestamos atención a que ninguno de nosotros se cierre.»

* * *

En coincidencia con la primera parte de la gira, finalmente se editó la lujosa caja *Lovely Creatures*. Son tres CD, cada uno con quince canciones —de 1984 a 2014— y un DVD con más de dos horas de material visual inédito o poco visto. La evolución de Nick Cave y sus Bad Seeds en estos treinta años es un viaje a lo inesperado en términos musicales y narrativos. El pospunk con blues y elementos de la vanguardia en *The Firstborn is Dead* (1985), *Your Funeral, My Trial* (1986) o *Tender Prey* (1988) —discos dominados por el guitarrista alemán Blixa Bargeld, que se fue en 2003— va mutando hasta la perfección de la balada (*The Good Son*, 1990, *The Boatman's Call*, 1997) y se reconvierte en góspel desquiciado con el doble y muy subvalorado *Abbatoir Blues / The Lyre of Orpheus* de 2004, después muta en rocanrol atrevido para *Dig!!!, Lazarus, Dig!*!! de 2008 y desemboca en la música etérea que aporta Warren Ellis con su violín en *Push the Sky Away* (2010). El cambio musical es notable después de la salida de Mick Harvey en 2008, el hombre orquesta que condujo a la banda tantos años y que dio un paso al costado por cuestiones que no solo tuvieron que ver con el desgaste de años de complicada compañía sino con un camino musical que no le interesa.

Los ensayos de periodistas, académicos y críticos que acompañan a la caja en un precioso libro con fotos inéditas y regalitos facsimilares —dibujos, entradas, pósters— no se preocupan por cronologías o por números puestos: fueron elegidos con un criterio más elástico. Así hablan de cómo logró Cave la mezcla de violencia y tristeza en sus canciones gracias a Leonard Cohen y a escribir con su novia de los ochenta, Anita Lane, o se detienen en una narración coral de la grabación de *Dig!!! Lazarus Dig!*!! (hablan todos los Bad Seeds), o se analiza hasta la locura «The Mercy Seat», o se remarca lo «australiano» de su personaje público y de su obra (el humor, por ejemplo; la extranjería), o se ofrecen lecturas de la obra de fans jóvenes que, por ejemplo, nacieron cuando salió el primer disco, *From Her to Eternity* en 1984. La selección poco respetuosa de los textos que acompañan los discos es bienvenida: a veces estas ediciones pecan de un enciclopedismo que a los fans (y los no tanto) les resulta redundante.

La mutación narrativa también es obvia después de escuchar estas canciones. En los primeros tiempos, y hasta mediados de los noventa, Nick Cave era lo que llamaríamos un *storyteller*, un contador de historias. Pero a partir de la autorreferencialidad de *The Boatman's Call*, un disco escrito en parte en rehabilitación y que hablaba con crudeza sobre sus relaciones sentimentales, las letras dan un giro hacia textos no lineales, visionarios, a veces humorísticos pero siempre fragmentados, más cerca de la poesía que de la narrativa. Puede haber

retazos de «historias» pero enseguida se desintegran en el absurdo o el surrealismo. Si en «The Carny» recreaba la trama de *Freaks* de Tod Browning o en «Where The Wild Roses Grow» (famoso dúo con Kylie Minogue) contaba en una balada el crimen de una mujer (el narrador es el femicida), ahora enumera a sus escritores favoritos en «There She Goes, My Beautiful World» o usa poquísimas palabras para crear un clima paranoico en «We No Who U R» («Y sabemos quién sos, sabemos dónde vivís, y sabemos que no hay necesidad de perdonar») mientras habla de pájaros y árboles; el video de la canción es de Gaspar Noé, con un resultado tan inquietante como esa música minimalista y obsesiva. «No creo que haya una narrativa en la vida», dice Cave en *One More Time With Feeling*. «Antes me aferraba a la narrativa porque necesitaba cierto orden en mi vida, cierta estructura.» Y amplió en una entrevista con *The Guardian*: «La idea de que vivimos la vida en una línea recta, como en una historia, me parece cada vez más absurda y, sobre todo, una conveniencia intelectual. Creo que los eventos en nuestras vidas son como una serie de campanadas cuyas vibraciones se dispersan afectando a todos y todo, nuestro presente y nuestros futuros pero también el pasado. Todo cambia y vibra y fluye. Intento aplicar eso a la composición de canciones. En una canción como "I Need You" de *Skeleton Tree*, tiempo y espacio parecen acelerarse y chocar en una especie de *big bang* de desesperación. Hay un corazón puro pero todo alrededor es caos.»

Hay caos y hay futuro. La gira europea de Nick Cave, después del exitoso tramo por Estados Unidos y Australia, arranca el próximo 24 de septiembre de 2017 (dos días después de su cumpleaños sesenta) y termina en noviembre en Grecia. Habrá dos fechas posteriores en Israel y no se sabe si volverá a América Latina, el continente con el que ha sido menos generoso en términos de sus actuaciones (hace veinte años que no toca en Buenos Aires). Su última banda sonora es extraordinaria: la escribió junto a su *partenaire* constante, Warren Ellis, para *War Machine*, una sátira sobre Afganistán con Brad Pitt que a pesar del presupuesto y los nombres famosos dio con sus huesos en Netflix y no es de ninguna manera una buena película. Pero la banda de sonido es clásica: si el próximo disco va por este camino puede ser fabuloso. Y ahora Cave y Ellis están ocupados en la banda sonora de *Snow Wolf*, el thriller de Taylor Sheridan (director de *Hell or High Water*) sobre el crimen de una niña en una reserva de nativos americanos. Es de notar lo cómodo que está Cave lejos de las palabras: de aquel joven verborrágico que gritaba y escupía en The Birthday Party a este magnético silencio. Pronto también se edita *Mercy On Me*, la novela gráfica basada en la vida de Cave del historietista Reinhard Kleist: otro paso en la mitificación. Pero él asegura que, aunque parece haber encontrado un camino, el terreno es desconocido. «Escribí y

tengo muchas canciones nuevas pero estoy en las dulces praderas de la anarquía, como dice la poeta Stevie Smith. Junto pensamientos e imágenes e ideas sentado en la cama. Ya no trabajo en una oficina. Di la vuelta a la esquina y entré en un paisaje vasto y abierto.»

27 de agosto de 2017,
«Radar», *Página/12*, Argentina

MUNDO PRIVADO. SEGUNDA PARTE

MIS VECINOS

Algo está pasando en la casa de al lado, que durante tres años estuvo deshabitada. Y yo, que juré nunca volver a vivir en un edificio —salvo que me sobrevenga una debacle económica—, ahora me doy cuenta de que los vecinos son imposibles de evitar. Mejor, por un lado. Las casas abandonadas en esta ciudad dan un poco de miedo. Una casa abandonada en Buenos Aires es algo extraño. Con la crisis habitacional endémica de la ciudad cualquier edificio vacío se ocupa inmediatamente, salvo que el dueño tapie puertas y ventanas con ladrillos. Hay muchas casas así, selladas: a mí me obsesionan. Parecen casas con los ojos cosidos y la boca rellena con un trapo; parecen casas muertas.

Mi casa vecina no era así. En algún momento fue una tintorería que cerró por bancarrota, y a través de los vidrios rotos de las ventanas se podían ver, a medias, viejos trajes polvorientos, colgados de una viga cercana al techo, trajes que nadie vino a buscar y ahí quedaron, supongo.

Hace dos semanas, esos trajes desaparecieron. Me dijeron que se los llevó, junto a una máquina vieja, un señor japonés. Yo no lo vi. Después de la desaparición de los trajes hubo unos días de silencio. Pero la semana pasada empezaron los ruidos. Son ruidos de mudanza, de movimiento de muebles, pero no hubo camión ni nadie vio a gente cargando heladeras y sillones. Hay martillazos y hasta risas, pero sencillamente nadie los vio entrar. Que yo sepa, la casa no tiene otra puerta. A lo mejor se mudaron de noche y por eso nadie vio el movimiento. Pero ¿qué clase de gente se muda de noche? Lo peor no es la incertidumbre inquietante de esta casa tomada: lo peor es que, desde que llegaron, en mi patio empezaron a aparecer unas mosquitas gordas, desconocidas, que no son las mosquitas de humedad típicas tan difíciles de combatir, esas mosquitas triangulares grises y silenciosas que parecen honguitos móviles. No: estas son más largas, cuando vuelan parecen polillas, y a mi gata no le gustan nada, no quiere cazarlas, las evita. Y se posan en los lugares más insólitos. Ocupan la mesa del living y ningún otro lugar, incluso cuando en la mesa no hay ni una miga. Evitan la luz y los duraznos. Hacen todo lo

contrario a las mosquitas. Yo les tiro tanto veneno que uno de estos días terminamos, mi señor marido, la gata y yo, en la guardia de un hospital, intoxicados.

Las mosquitas vinieron con los vecinos nocturnos. Todavía ni me animé a googlear a estos bichos por miedo a que me digan que son las típicas moscas que se acercan a la carne en descomposición. Estoy, claro, absolutamente paranoica.

No es mi primera vez con vecinos raros. Hace unos años, cuando vivía en un edificio de Caballito, en el departamento de abajo vivía una señora muy educada y gentil que, una vez por semana, me pasaba por debajo de la puerta una nota que decía «Por favor, baje el volumen de la radio por la noche, me molesta para dormir». Jamás escucho radio de noche, ni siquiera con auriculares. Sí suelo pasar noches despierta, pero tampoco escuché la radio de ningún otro vecino. Escuché fiestas, peleas, llantos de bebé, borrachos a los gritos y, claro, la televisión. Salvo que la señora se confundiera con el sonido de la televisión, esa radio que escuchaba estaba dentro de su cabeza. Por no hablar de la madre y la hija que se odiaban: yo podía verlas desde mi ventana. Las dos eran muy viejas; la hija, enfermera, volvía siempre tarde y, cuando llegaba, tenía que escuchar los reproches de su madre, que la acusaba de abandono. Una vez, los gritos atronaban, pensé que se mataban: la madre le había meado a propósito la cama a la hija, para joderle la vida, nomás. La hija lloraba y la madre se reía como una gárgola. Me mudé antes de sentir que, si seguía ahí, mi vida iba a convertirse en *El Inquilino*, de Polanski. Qué cosa Polanski, con los edificios y los vecinos. Las grietas en las paredes de *Repulsión*, la maldad concentrada en ese departamento del edificio Dakota donde la pobre Rosemary queda embarazada del Diablo en una ceremonia presidida por los verdaderos vecinos infernales, Minnie y Roman Castevet.

El más terrible de todos los vecinos reales que recuerdo era el de mi amigo C. Un vecino de edificio, claro: son los peores. Lo esperaba en los pasillos, en la escalera, en los recovecos, en la oscuridad, para decirle que no entrara a su departamento, que habían entrado unos tipos. Tipos de inteligencia. El vecino se vestía de fajina y una noche le anunció a mi amigo que había electrificado el balcón, por si los perseguidores subían. Mi amigo y el vecino loco vivían en un piso 10. Él lo escuchaba hablar solo, largas conversaciones, día y noche: cuando descubrió que le hablaba a «Mamá» entró en pánico, decidió que el vecino debía ser una versión militarizada y latina de Norman Bates —es decir, alguien mucho más peligroso—, y se mudó en dos semanas.

Julieta, mi amiga que vive en Barcelona, dice que los locos que deambulan por las ciudades son magnetos, imanes que atraen toda la

demencia circundante, y que hacen posible la imposible vida en la metrópoli. Ella tiene un vecino a quien la familia saca todas las tardes, durante unas tres horas, a la vereda; y el viejo (porque es un viejo) recorre la cuadra, va y viene, hablando solo, hasta que llega el momento de volver a entrar a su departamento. Creo que Julieta tiene un poco de razón, pero todos estos locos de edificios me hacen acordar más a pararrayos que conducen las descargas hacia la tierra para que nadie resulte dañado.

Mis vecinos nuevos, estos que trajeron las moscas, no sé qué son. ¡Lo sabría si pudiera verlos! Pero se esconden. Ayer los escuché de fiesta inaugural: hubo música y risas. Le pregunté a mi otra vecina, una que es metiche y maneja información de primera mano, si había escuchado el festejo. Me dijo que no, que había dormido como un tronco. A ella también le invadieron la casa las moscas. Tiene miedo de que los nuevos, con sus golpeteos, hayan roto una pared y «descubierto» algo. «¿Como qué?», le pregunté. «No sé», dijo ella, «algo viejo, algo escondido.» Dejate de joder, le dije, pero se me pusieron los pelos de punta, y volví a casa a rociar con veneno los lugares donde se posan las moscas, esperando que las haya traído la humedad del verano y no los cosos de al lado.

5 de enero de 2012,
El Guardián, Argentina

CICATRICES

Conocí Nueva York hace cuatro meses: viajé invitada por un festival de literatura, el PEN America. La ciudad me decepcionó. Era lo predecible porque Nueva York es un territorio de la imaginación y para mí ese territorio era The Bowery en los setenta, Union Square según la canción de Tom Waits, el Queensboro Bridge en *Manhattan*, de Woody Allen, las fotos del subte de Bruce Davidson, los obreros comiendo su almuerzo en las alturas mientras construyen un rascacielos, el edificio Radiator de la pintura de Georgia O'Keefe, el Upper West Side de *El bebé de Rosemary, King Kong* y el *Desayuno en Tiffany's*, y el porno en Times Square y los ojos de Diane Arbus. No había mucho que la ciudad actual pudiera hacer para competir con esta expectativa y estos mitos. Igual me enamoré de Nueva York: anoche soñé con los edificios tétricos de Roosevelt Island y quiero volver solo para repetir un sándwich de pastrami en Kat's y para escuchar hablar español en la calle. Pero no fue la ciudad que yo esperaba.

Hubo una sola noche que se acercó a mi fantasía. No puedo definir esa fantasía. Es la de una ciudad que es la capital del mundo donde la gente es toda talentosa y loca. Entonces: la tercera noche del festival me habían preparado una actividad curiosa. Debía leer un cuento en un departamento de la Comunidad de Artistas Westbeth. Yo nunca había escuchado sobre este lugar pero me sonaba. Antes de salir para el evento averigüé por qué: ahí se había suicidado Diane Arbus en 1971. Sus autorretratos me hacen pensar en ella sola en la habitación de su departamento de Westbeth, posiblemente en invierno.

Westbeth es un complejo para artistas que ocupa una manzana en el West Village: se ve el río desde las ventanas. Se fundó como lo que es hoy en 1968 y abrió sus puertas en 1970: hasta 1966 funcionaron allí los laboratorios Bell, donde se desarrollaron los transistores y el láser y el circuito de carga acoplado, entre otros trabajos de los ocho premios Nobel que fatigaron sus pasillos. El suicidio de Diane Arbus, un año después de su inauguración, sacudió a la joven comunidad. Hoy, de sus cientos de residentes, el 60 % tiene más de sesenta años, el 30 % más de setenta y el porcentaje que queda es más joven pero,

por lo general, se trata de los hijos de los artistas que tienen derecho a heredar el departamento de sus padres. Es una residencia de ancianos, de hecho. Por el alquiler de los departamentos, que son amplios y bonitos, se paga ochocientos dólares, un precio muy accesible para Manhattan.

Westbeth, sin embargo, es un lugar inquietante. Los pasillos, iluminados por tubos fluorescentes, subrayan cierto clima de hospital. Los residentes se pasean en sillas de ruedas. Son muy amables. Muchos están un poco confundidos. En el edificio viven enfermeras y trabajadores sociales. No se aceptan nuevos inquilinos: la lista de espera se cerró en 2007 y no se ha vuelto a abrir.

El departamento que a mí me tocaba, ya no recuerdo en qué piso, era el de la fotógrafa argentina Patricia Dillon. En la sala de recepción y exposiciones de la planta baja se juntaban los escritores —más de una decena y de todo el mundo— y cada artista habitante del lugar venía a encontrarse con el que le tocaba. Los escritores reconocíamos a los anfitriones porque llevaban globos, rojos la mayoría. No sé a quién se le ocurrió lo de los globos o si es una tradición. El festival PEN America hace estas lecturas todos los años. Patricia Dillon ya fue anfitriona varias veces. Es una de las residentes jóvenes. Tiene poco más de sesenta y es espléndida, una mujer alta de aspecto poderoso, con pollera de cuero, una exquisita camisa blanca, los ojos enormes, la caminada de una neoyorquina dura —es duro vivir en una ciudad y eso es lo hermoso de vivir en una ciudad— y el pelo lacio y abundante en una cola de caballo.

Cuando subíamos en el ascensor, Patricia me explicó la mecánica de la lectura, muy sencilla: el público entra a los departamentos, se sienta, escucha, se va. ¿Quién va a venir a escucharme a mí?, le dije. Oh, me dijo Patricia en su inglés roto, siempre viene gente, es un evento muy popular.

En el departamento, abrió un vino y lo compartió con mi amiga Sandra, que me acompañaba. Enseguida preguntó: «¿Conocen a Diane Arbus?» Claro. «Ah, ella se suicidó acá al lado», dijo en voz baja, como si se tratase de una indiscreción. Preguntó si queríamos ver la puerta del departamento. Eso era todo lo que podía mostrarnos porque el inquilino actual estaba de viaje (si no, nos dejaba pasar con seguridad, según ella). Salimos. Faltaban varios minutos para que empezara a llegar la gente que iba a guiarse por el globo rojo para saber en qué departamento de ese piso se realizaba la lectura. El globo ahora flotaba atado del picaporte.

La puerta del departamento donde se mató Diane Arbus es una puerta de madera. No hay mucho más. Adentro sé que hay una escalera porque ahí dejó su nota suicida, dos palabras: «última cena». Y también sé que hay un baño porque ahí encontraron su cuerpo.

Tenía cuarenta y ocho años. Patricia Dillon nos dejó mirar la puerta en incómodo silencio y después nos llevó de nuevo a su departamento, justo al lado. Terminó su copa de vino y nos contó que le habían hecho todo tipo de estudios psicológicos antes de dejarla ocupar esta vivienda. «Tenían miedo de que me identificara con ella. Yo también fotografío freaks.»

Llegó el público, algunos de ellos otros vecinos. Leí en un inglés con mucho acento. Cuando la gente se fue, Patricia Dillon se puso a llorar. Se le corrió el maquillaje. «Es por la Argentina», dijo. Y después, en una mezcla de inglés y español, contó su historia. Que se había ido al exilio en 1976. Su padre fue asesinado. A ella la violó un grupo de tareas. O eso creí entender. No sé si ella sabe qué le paso. Mejor dicho: sí lo sabe, pero no puede contarlo bien. Solo puede decir que destrozaron a su familia y que odia su país pero lo extraña y quiere volver y cuando lo intentó la última vez llegó hasta San Pablo y ahí se bajó y se tomó el primer avión de vuelta a Nueva York. A veces en su explicación caótica parecía que a su padre lo había asesinado una organización armada —su padre era juez— pero no pude lograr que fuese precisa. La familia, que la sacó del país, la mandó primero a Japón. No sabía el idioma. Se desesperó. «Por esto fue tan difícil vivir al lado de Arbus», dijo, y se levantó la manga de la camisa. Cortes, cicatrices finas de automutilación y quizá un intento de suicidio. Demasiadas cicatrices para distinguir lo superficial de lo profundo. De Japón a Nueva York y en Nueva York un restorán y Basquiat y Danceteria. Se le notaba esa ciudad en la cara, en la pollera punk, en la pose magnífica de reina de la noche. Nunca más la Argentina. Me sacaron todo. Esta es mi casa ahora.

Se secó las lágrimas, hizo pasar al segundo grupo, leí mi segundo relato. Patricia me presentó emocionada e invitó vino. Todo estaba a punto de irse al diablo pero creo que Westbeth es un poco así, un desborde controlado, un lugar para refugiados de una ciudad que ya no existe. Patricia nos llevó de vuelta hasta la sala de exhibiciones, sacó fotos, prometió enviarlas.

Nunca sé si es cierta la historia de Patricia. No sé si su padre fue asesinado. No quiero investigarla. Bueno, es mentira: hice una búsqueda rápida de Google pero los resultados me dieron miedo. La primera Patricia Dillon de la búsqueda es una mujer secuestrada en 1976 cuyos restos fueron identificados en 2009. Esa Patricia Dillon fue enterrada en el cementerio de Berisso. En las fotos de juventud se parecen: los ojos grandes, el pelo lacio. No seguí adelante.

Hace poco Patricia me mandó las fotos que tomó durante las lecturas. Un email seco: no dice ni hola qué tal, solo un *attach*. Sé que hay otros escritores que leyeron en su casa y algún día voy a preguntarles si a ellos también les contó su historia. Y si alguno fue

llevado hasta el departamento donde murió su vecina célebre, su vecina melliza, su vecina fantasma. Si alguna vez les abrió esa puerta de madera que ahora es de alguien más pero que siempre será de Diane Arbus.

Septiembre de 2017,
texto escrito para la actividad Recorrido Literario Arbus en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en el marco del Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA)

LA CASA Y LOS ESPÍRITUS

Me dejé llevar: siempre caigo en los mismos errores. Sabía que terminaría así: conmigo en la cama, en un insomnio patético, escuchando la noche con una atención de tísica, pensando que cada gato en el techo era un alma en pena y cada gotear de una canilla señal de la presencia de fantasmas insaciables. Sucede que recibí la visita de un amigo jovencito, veinteañero, que no sabe nada de la vida, y después de comer y brindar, a él se le ocurrió hacer el juego de la copa. También estaba presente mi mejor amigo, que aceptó entusiasta y mi señor marido, que es una persona prudente y se fue a dormir.

Mi deber era negarme. Sé perfectamente lo que pasa. Fui adicta a la copa, a la ouija, durante años. Es peor que la cocaína. Quien jamás haya jugado o sea demasiado aprehensivo no sabe de qué estoy hablando, pero quien haya pasado una noche en vela con el dedo apoyado sobre el vidrio de una copa esperando con una mezcla de pánico y felicidad que la copa se mueva sola y recorra las letras para formar frases en general sin sentido sabrá de ese goce inigualable, pagano, adolescente. Dije que sí porque soy débil, porque me permití una recaída. Y todavía estoy pagando las consecuencias. ¡No duermo más! Me quiero mudar. Siento que alguien tira de mis sábanas a la noche y que me mira en la ducha. Se me va a pasar, siempre se pasa.

Conseguí mi primera ouija cuando iba a la secundaria, en un kiosco. La vendían en promoción con los primeros fascículos de una enciclopedia sobre ciencias ocultas. Era bastante linda, de cartón, y fue furor entre mis amistades. En esos primeros años de adicción aprendí varias cosas. Primero, que la cantidad de espíritus de famosos que bajan es señal de farsa: yo he hablado con Jim Morrison —tan tonto como en vida—, River Phoenix, Winston Churchill (no sé por qué: alguno de los sentados a la mesa debía estar estudiando historia) y Nino Bravo (en serio). Creo que, en todos los casos, alguien estaba moviendo la copa. Pero en otras noches, muchas, no pude distinguir que nadie encabezara el engaño. Quiero decir: se mueve de verdad. Será sugestión, habrá formas de explicarlo, yo entiendo todo. Y sin embargo se mueve. Cuando pasa es un subidón incomparable:

recuerdo mirar las caras de quienes participaban del rito y pensar que parecían jugadores alrededor de la ruleta, igual de ansiosos, felices y desesperados.

Jugué con continuidad —con interrupciones de apenas meses— hasta bien entrada la edad adulta. Vi a gente derrumbarse y llorar de miedo, a gente convocando a sus abuelas, a sus padres, a sus vecinos; vi copas romperse, gente poniendo talco sobre la mesa para que la copa corriera mejor, vi amanecer por la ventana y llegué a tener un cuaderno garabateado con mensajes del más allá —alguien siempre debe tomar nota— que perdí en una mudanza. Perdí o alguien se llevó misteriosamente: es, lo reconozco, muy extraño que desaparezca un objeto semejante.

Y si ahora estoy tan amargada por mi recaída es porque, hace unos años, me había jurado que no jugaba nunca más. Lo dejé como se dejan las adicciones: en seco, de un día para el otro y después de un evento semitraumático. Resulta que entonces vivía en un departamento del barrio de Caballito. Creemos, con mi compañero de casa de entonces, que el lugar estaba claramente habitado por el fantasma de su dueña muerta. La puerta aparecía abierta por la mañana, lo mismo que el gas de la cocina: estos descuidos, no obstante, podían ser atribuidos a nuestra tóxica y descarriada existencia de entonces. Sin embargo, las extrañezas fueron creciendo. Un televisor se cayó solo al piso, y se destrozó, sin que mediara roce físico alguno: tengo testigos. Otra vez empezó a salir agua de las alcantarillas, se inundó todo, tuvimos que arrancar la *moquette* (que igual era espantosa) y cuando vino el plomero no pudo encontrar el problema; tampoco encontró defecto alguno en las cañerías la administración del edificio. Los gatos se enfermaban todo el tiempo y aullaban durante horas (y no de hambre), había una habitación —la de mi compañero— imposible de calentar en invierno (llegó a tener dos estufas) y un combinado precioso, de los años cincuenta, que la hija de la dueña no se quiso llevar («ay, quédenselo, ¡tengo tantos muebles», nos dijo la turra), se encendía solo a cualquier hora y a voluntad, siempre en una radio que pasaba a Sinatra o Paul Anka —a Paul Anka no lo puedo escuchar más, suena y me siento adentro de una película de David Lynch.

Cuestión que en esa casa embrujada, una noche, el hermano menor de mi compañero de casa —posadolescente e ingobernable, aunque encantador— quiso jugar a la copa, y dale y dale. Yo me resistí durante un rato largo: nuestra vecina se había suicidado hacía menos de un mes. Se había colgado de la lámpara de su habitación, que se desprendió y produjo un ruido horrible. Yo no escuché nada, ni los golpes en la puerta de su marido ni el bardo de los enfermeros y del pobre portero —que quedó medio loco: «cada vez que cierro los ojos

la veo con la cara azul», me decía— porque me había tomado una pastillita para dormir con Bailey's: andaba nerviosa en esa época. Cada día que pasa agradezco a todos los dioses por ese sueño dopado.

Pero el niño insistió, yo cedí y, por supuesto, la señora vecina nos vino a visitar a la copa. Nos cagó a pedos por nuestros ruidos molestos —fue un espíritu muy realista—, nos habló de su depresión (yo casi lloro: la vejez es terrible) y en un momento nos agradeció por las flores. No le dimos importancia, pensábamos que era la típica digresión de los espectros. Para quienes no saben: los espíritus dicen muchas cosas sin sentido, incluso suelen no formar palabras al menos en un idioma conocido por los de la mesa. Me dirán los incrédulos: sucede que quien mueve la copa a veces la mueve para cualquier lado, así no se nota, y acontece este léxico imposible. Allá ustedes los incrédulos: ¿por qué dudar de la copa y creerle al reiki o a la Virgen María? Si es todo lo mismo, apenas alivio a la angustia existencial. Todos lo necesitamos y cada cual elige su paganismo. El asunto es que la señora insistió mucho con las flores y nos aburrimos y la invitamos a irse. Cuando mi compañero de casa llegó de madrugada y nos encontró tomando café, le contamos de la sesión y de las flores. Se puso pálido, se sentó y nos dijo: «Es que yo le llevaba ramos de flores cada vez que hacíamos una fiesta acá, así no nos mandaba la policía.» Yo no sabía nada de las flores. El hermanito tampoco. Nunca más, me dije: es todo cierto. Y le regalé la tabla al jovencito.

En mi nueva casa no entrará esta peste, me dije cuando me mudé. Y hace unas noches, por floja, fallé. Por supuesto, vino un espíritu famoso: es siempre así. Visitó Alejandra Pizarnik y cuando la invitamos a marcharse, dijo que no, que se quedaba, que ella se iba cuando se le cantara el culo (dijo así). Es que estuve escribiendo sobre ella y, cuando terminé mi artículo, le prometí visitar su tumba en el cementerio de La Tablada. No lo hice. Me dio fiaca y eso que me puedo tomar el 126 a tres cuadras. Está molesta y ofendida. Ya me perdió papeles y enloqueció a la gata, que de por sí es anormal. Este domingo allí me tendrá, con algunas piedritas para dejarle como ofrenda. Y una preciosa postal de Artaud, a ver si tiene a bien retirarse de mi casa.

2012,
revista *El Guardián*

ALEJANDRA EN LA SOMBRA

Hace unos meses empecé a charlar con amigos de Alejandra Pizarnik. Estoy escribiendo —a punto de terminar— un texto sobre ella, un perfil biográfico. Yo adoro a Alejandra, es una de mis influencias y eso que no soy poeta: sus obsesiones, su noche, su miedo, sus lecturas, el fanatismo con que la leí en la adolescencia, el asombro con que la reencontré de grande, el hecho de que haya nacido en Avellaneda, una poeta surrealista de suburbio industrial que soñaba con París. Poemas como «Cuento de invierno», que me sé de memoria: «Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la luz lila / Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche.» Sus pequeños poemas de horror. Alejandra se suicidó a los treinta y seis años y por eso, claro, es aún más legendaria, como siempre sucede con la muerte joven. Pero sus amigos me llevaron más allá de la leyenda: la recuerdan tomando Coca-Cola de la botella, seduciendo a poetas rusos, enamorada hasta la desesperación de mujeres misteriosas; recuerdan sus llamados a las tres de la madrugada, su odio a los bancos y los subterráneos, sus discos de Janis Joplin, a los porteros de confiterías elegantes que no la dejaban entrar porque usaba pantalones ¡en los años sesenta!

Una tarde, una poeta que la estudió mucho y profundo y que escribió su biografía, me dijo: «Te cuento algo que rara vez digo. Cuando escribía sobre ella, acá, en casa, a veces sentía una presencia. Me moría de miedo, tenía que salir, me angustiaba.» La escuché y le dije que sí. No soy una escéptica radical, sobre todo por razones estéticas, y la verdad es que a veces también sentía algo extraño. No algo malo: algo atento. Una mirada en la espalda. Algo que movía las calaveritas mexicanas en el living, apenas, lo suficiente para que lo notara pero no tanto como para que me alarmase. Días después, su amigo poeta Fernando Noy encendió velas en su casa para convocar a Alejandra, y cuando la llama empezó a moverse me dijo «es ella, es ella». No me dio miedo, pero le creí. Me habló de Alejandra la que se le aparece en sueños. Después me enteré de que la foto de su tumba, en el cementerio judío de La Tablada, desaparece cada tres meses más o menos. Los cuidadores —el lugar cuenta con una férrea custodia—

nunca ubicaron a ningún ladrón.

La semana pasada le estaba poniendo punto final a mi vida escrita de Alejandra. Los amigos me contaron muchos secretos que yo prometí no revelar —y no revelaré—. Estaba contando su muerte, detalles tristes, sin sentido. Eran las tres de la mañana, su horario de visita. Yo lamentaba no haber ido hasta su tumba de puro perezosa. Y de repente se congeló mi computadora. Algo que, por supuesto, sucede con frecuencia. La reinicié y, claro, estaba muerta al menos por esa noche; después de desprenderme de una generosa cantidad de dinero, se arregló. Pero el daño fue extenso. El técnico se negó a creer que yo no había hecho nada: no la usé con la batería baja, una conducta perfecta. Mi mejor amigo me llamó, le conté, y me dijo: «Vos sabés que fue ella.» No me jodas, le dije, que yo pensé lo mismo porque esa noche además tenía un dolor de cabeza siniestro: terminé de escribir en la compu de mi chico, peleando mentalmente con Alejandra, diciéndole que no sea jodida. «Está en tu casa», dijo mi amigo. No me jodas, repetí.

¿La quiero acá? Es demasiado demandante Alejandra, es difícil. Pero no quiero echarla: qué horrible, qué poco hospitalario. «No tengas miedo del lobo gris», dice Alejandra, También pienso que estoy siendo arrogante, justo Alejandra Pizarnik va a ser mi fantasma, quién me creo que soy, qué vergüenza, parezco esas adolescentes egocéntricas que juegan con la ouija y dicen que hablaron con Cobain, con Morrison. Mi amigo insiste. Le propuse ir al cementerio. Cumplir con ese rito. Me da escalofríos: creo que cuando le deje piedras —Alejandra odiaba las flores— voy a cerrar algo más que la puerta a su fantasma, voy a cerrar la intensidad oscura de la juventud maldita, esa que sigo adorando y admirando, pero que ya no es parte de mi vida.

Mayo de 2011,
revista *Freeway*, Uruguay

UNA CASA EN EL OTRO MUNDO

1

Pienso en una casa fantasma. No una casa habitada por fantasmas. En castellano a esas casas las llamamos «embrujadas» pero es un término muy inexacto: supone que el lugar estuvo habitado por una bruja que lo hechizó. Y un fantasma es algo muy distinto, es un filamento del pasado que está obligado a repetirse aunque no es idéntico a sí mismo: ya no es lo que fue. Lo que llega al presente suele ser la representación de su trauma: el fantasma se presenta y representa aquello que lo hirió, que lo lastimó. Algunos no son terroríficos porque no aparecen para representar su dolor: solo vuelven al lugar que los conoció o visitan a la familia que los quiso y la observan calladamente. Todos dan miedo aunque ninguno puede hacernos daño. En inglés hay un término más preciso para las casas habitadas por fantasmas: *haunted*, que significa «un lugar visitado por fantasmas». También significa estar inquieto, nervioso, perseguido, quizá diríamos *fuera de lugar*.

El artista Jorge Macchi abre el archivo por primera vez en un bar de Villa Crespo, en Buenos Aires. Afuera hay sol. El proyecto se llama *Díptico*, lo comparte con el arquitecto Nicolás Fernández Sanz y se trata de algo tan sencillo como inquietante: reproducir el espacio de la mítica galería Ruth Benzacar tal como existía en plaza San Martín dentro de su nuevo espacio, aquí, en Villa Crespo, cerca de las vías. Es conjurar a la vieja galería: un conjuro es un llamado para que alguna entidad aparezca. Macchi y Fernández Sanz, conjurados, convocan a aquella galería y la insertan en este espacio que ahora también es galería pero fue un depósito y algunas cosas más. La nueva sala, modificada y acondicionada por Fernández Sanz, es muy diferente de su antecesora: si el espacio anterior era un subsuelo iluminado permanentemente de manera artificial, ahora la luz natural entra por una inmensa claraboya en la cubierta de la sala; si el techo era bajo ahora hay un techo a una gran altura; si el espacio subterráneo estaba interrumpido por tres columnas y un conducto de ventilación, ahora el

espacio se abre sin obstáculos. La galería de plaza San Martín, me dice Macchi, no entra tal cual en este lugar nuevo: el «traslado» no es una representación fiel sino una maqueta escala 1.1. Pienso que está bien: los fantasmas nunca son como fueron. Están incómodos, nerviosos, y repiten solo un fragmento de su pasado. La nueva-vieja galería dentro de la nueva galería (la del presente) no trae consigo explícitamente a sus artistas, sus inauguraciones agitadas y sus leyendas. Pero están ahí seguramente, en eco, como en toda la galería-nueva están las huellas de la vieja: algunas huellas se mudaron de Retiro a Villa Crespo. Picaportes y barandas galvanizadas, diseñadas originalmente por el plástico argentino Luis Benedit. El escritorio de Orly Benzacar, al frente de la galería, un contundente cuadrado de mármol capaz de romper huesos, que fue de su madre, Ruth. Una lupa, enorme, con mango dorado. Pistas. Rescates.

La máxima que alberga todo sistema de magia moderna es «como es arriba es abajo», lo que significa a grandes rasgos que todo lo que está arriba se corresponde con lo que está debajo para lograr el milagro de lo Único. Todo lo que pasa en un nivel de realidad pasa en el otro. En rigor, la máxima se usa para hacer corresponder el micro y el macrocosmos, uno y el universo. Pero prefiero pensar que, en una realidad paralela, mientras se erige *Díptico*, los dobles de Macchi y Fernández Sanz construyen la Benzacar de Villa Crespo en la Benzacar subterránea.

2

Pienso en un lugar fantasma. Una casa es un lugar, una galería también, aunque no es exactamente una casa: queda sola de noche, como los cines, como los teatros, como los estacionamientos, como los restoranes, como los museos, esos lugares que son parcialmente abandonados —¿habrá recorridas nocturnas o comensales etéreos que las cámaras de seguridad no pueden tomar?—. Una casa o un lugar fantasma, en eso pienso. Un fantasma que no fue una persona sino un edificio.

Yo sé que vi una, conozco una, mejor dicho.

Está en la misma cuadra de mi casa familiar en Lanús. Es de chapa y madera y el jardín está recubierto de plantas que *aparentan* caos para despistar, pero tiene ese inconfundible desorden artificial de los jardines salvajes buscados. Una miniselva con su parra, su limonero, los rosales que alguien corta. Viví mi infancia a cien metros de esa casa. Volví a vivir a cien metros de ella en mi juventud, durante una

de las crisis económicas cíclicas de la Argentina. La veo ahora al menos una vez por mes, cuando visito a mi madre. Nunca, en estos cuarenta y tres años de pasar frente a la casa mañana, tarde y noche, vi a alguien entrar, salir, asomarse, alimentar a los gatos gordos que caminan por sobre las baldosas ocre, limpiar las hojas caídas en otoño, aceitar la puertita baja que da al patio. Nadie nada nunca.

¿Está ahí la casa o solo yo la veo?

Está. Llevé a gente para que la mirara, para que entienda mi inquietud. Alguien me dijo que era *repugnante*. Otro solo quiso mirarla desde la vereda de enfrente. Yo no le tengo miedo. Puedo pasar mucho tiempo estudiando su patio, atenta a cualquier movimiento en las ventanas o tras las cortinas, buscando un hilo de humo que se eleve desde el patio trasero —¿harán asados? Todos en el barrio cumplen con el rito de domingo. ¿Quemarán las hojas? Los vecinos que tienen patio todavía encienden estas hogueras de mayo—. Pero nunca vi nada. La casa está ahí, quieta, las ventanas como ojos, expectante. Se cuida sola. Eso ni siquiera es lo más raro. En un barrio donde cada vecino sabe los detalles de la vida cotidiana de los demás, su historia, sus penas, cuándo los chicos terminan el secundario, quién tiene novio, quién está embarazada, quién murió, quién enfermó, a quién robaron, quién fue a la cárcel, nadie puede decirme nada de la casa. Cuando se la menciono es como si ingresaran en un trance. Mi madre nació en el barrio y no sabe nada de la historia de la casa. Tampoco mis padrinos, que viven justo en la esquina. Ni quién es el dueño, ni si alguien vive ahí. Ya estaba cuando llegaron. Todos tienen más de setenta años. Ya estaba ahí cuando ellos construyeron sus propias, precarias casas que fueron modificando y mejorando con los años. Pregunté sobre la casa incluso a las más célebres chismosas de la cuadra. Al principio no saben situarla bien. Después dice ah, sí. Después, un silencio. Después admiten no saber nada, con cierta sorpresa, como si recién se les ocurriera pensar en ella. Como si, por no ser del todo real, no mereciera atención.

Por eso sé que es una casa fantasma. Está presente pero no es real. ¿Cómo lo sé? Porque eso sucede cuando se hace presente un fantasma. Los gritos y las corridas son para películas baratas y videos de cazadores de espíritus en YouTube. Pero una aparición verdadera produce cierta parálisis en la orilla opuesta de la histeria. Una sombra con forma de hombre que cruza la habitación, eso recuerdo. Yo, en la cama, con un libro. Es mi padre, pensé, va al baño. ¿Por qué cruza por mi habitación? Ah, porque estamos en casa de mi abuela, no en la nuestra, y es una casa antigua que exige atravesar cuartos para llegar hasta el baño, que queda en el patio. Seguí con el libro. La sombra no podía parecerse menos a la de mi padre, que era pequeño, delgado, con rulos: la sombra era la de un hombre calvo, muy alto, de hombros

anchos. Además, en la habitación había luz suficiente para que el paso de mi padre no quedase en sombras. Me dormí después de un tiempo largo esperando el regreso de la sombra, de mi padre, hasta que me quedé dormida, inquieta pero sin miedo. *Haunted*. Visitada por un fantasma. Al otro día, cuando supe que mi padre no había pasado al baño de noche porque ni siquiera estaba en esa habitación y había dormido en el living, recién tuve miedo, un miedo reflejo y poco verdadero, el que estamos obligados a tener cuando se cumple la frase «vi un fantasma». Pero verlo no me dio miedo. La sombra calva no me provocó más que cierta incertidumbre. Todavía la recuerdo así. No imagino de quién podía ser, no creo que pasara por ahí con frecuencia, no sé por qué se presentó. Quizá estaba perdido, fuera de lugar, en busca de su sitio.

3

La muestra, *Díptico*, será registrada con un video, una maqueta, fotos. Pero atrapar la experiencia será difícil. Capturar cualquier experiencia lo es. Una foto de nuestra alegría en un cumpleaños esconde la frustración, el llanto de la noche anterior, el enojo con el horno que quemó la torta —la de la foto es comprada—. Jorge Macchi me habla de la luz melancólica de la galería instalada, de los agujeros en el techo de madera que dejarán pasar haces de luz de la otra galería. Me habla de un cuartito que queda aislado, entre espacios, otro pequeño fantasma pero perdido. Un Gasparín. (Qué horror Gasparín: nadie parece darse cuenta de que es un niño muerto.) Para que entienda el cuartito, Fernández Sanz me muestra una foto de la maqueta. La galería de madera, la nueva que representa a la vieja —la maqueta, digamos—, no entra bien, y en muchos casos la galería nueva (blanca) se superpone e inmiscuye. El cuartito es un espacio al fondo y es parte de la nueva galería, pertenece a la sala principal: por eso el techo está a gran altura y tiene mucha luz porque queda justo debajo de la claraboya. Dos paredes son blancas, correspondientes a la galería nueva, pero hay dos paredes que serán de madera porque representan la parte de atrás de dos paredes de la «vieja». El cuartito queda apretado entre la galería montada y la trastienda. Es un lugar entre tiempos. Un pasaje. Recuerdo otro cuartito, pero me quedo pensando en las fotografías. Un fantasma tampoco puede fotografiarse. Vayan a internet. Ahora que todo está tan cerca, busquen fotos de fantasmas. Incluso las mejores y más inquietantes fotos no son del todo creíbles. En su libro *Realidad daimónica* el escritor Patrick Harpur dice sobre

esta incompatibilidad de los seres de otro mundo y el registro fotográfico o fílmico: «Puede que las cámaras no mientan, pero tampoco son apropiadas para contar la verdad. Podemos expandir o analizar las fotos hasta hartarnos, pero el proceso convierte a la imagen en otra cosa… Parece que hay algo, pero ya no está ahí; ahora es material y luego inmaterial…, como una especie de parpadeo de la realidad. Eso es lo que hacen los daimones: ellos parpadean y nosotros nos quedamos embobados.»

Díptico podrá captarse y no podrá captarse. Habrá que caminar bajo su luz tenue, quedarse embobado, envuelto por su parpadeo fantasmal, para entender. O mejor: para presentir.

Pienso de vuelta en el cuartito y entonces llega clara la historia que me recuerda. Es un cuento del siglo XIX escrito por Madeline Yale Wynne, una mujer de Nueva Inglaterra que dirigía una casa de artes y oficios inspirada en las teorías de William Morris. El cuento se llama «La pequeña sala». Una mujer joven lleva a su novio a casa de sus tías, en Vermont. Y le cuenta algo raro. En esa casa había una salita en el ala norte, entre las habitaciones del frente y las de atrás. La madre de la chica adoraba esa salita y quiso mostrársela a su marido. Pero cuando fue a mostrársela, la sala ya no estaba ahí: ahora había una alacena para guardar porcelana. «Mamá les preguntó a sus hermanas cuándo habían convertido la habitación en un armario. Ambas le contestaron que la casa estaba exactamente como era, que ellas no habían hecho ningún cambio, excepto tirar abajo el viejo cobertizo y construir uno más pequeño.» Pero después la sala vuelve a aparecer y las hermanas cambian de idea: dicen que sí, que la sala siempre estuvo ahí. Las hermanas: visitadas por la sala fantasma responden vaguedades o quizá mienten intencionalmente, conjuradas, brujeriles. Y enloquecen a esa mujer que ve y no ve la sala; su hija también puede verla. Es una sala preciosa con un sofá cubierto con un chintz de la India, una repisa de libros viejos tapizados en cuero y caracolas rosadas. La mujer adelgaza, no quiere entrar a la sala, manda a su hija a traerle cosas de la sala fantasma, enferma, muere. Y las tías que sí, que no: dicen que hay salita, que no hay, que hay alacena, así hasta el final del cuento. La sala fantasma aparece y desaparece.

El relato es un antecedente lejano de «horror arquitectónico», un minigénero que asoma de vez en cuando en novelas y cuentos. El inglés M. John Harrison describe pubs ignotos cuyas puertas interiores son entradas a «el otro Londres» que se pueden atravesar, aunque el regreso al Londres actual, desde el paralelo, suele ser traumático. No son castillos, fortalezas, mansiones abandonadas. Son puertitas. Son como el cuartito al fondo de la galería Ruth Benzacar. Filamentos cotidianos. Puertas que parecen inocentes. Una casa cualquiera en un barrio obrero de Lanús. Casas que son fantasmas, lugares que no

pertenecen a este mundo o que han sido llamados a estar.

El cuento «El escalón n.° 19» del escritor canadiense Simon Strantzas: una pareja compra una casa para reciclar. Vivirán ahí mientras la arreglan. Él, Alex, nota el problema de las escaleras primero. «No hay el número correcto de escalones», dice. «Es un número impar. De acuerdo al Código, debería ser par. Hay demasiados escalones o no los suficientes.» Según las medidas, que repasa, debería haber dieciocho escalones entre un piso y otro. Pero no los hay. «¿Es para tanto?», pregunta su mujer y él dice que no, que probablemente no.

Pero es para tanto.

Se obsesionan. Suben y bajan una y otra vez. A veces cuentan dieciocho. A veces diecinueve. Es como una ilusión óptica, piensan. Pero saben que no. «Había algo equivocado con la realidad de la casa, un doblez en lo que creían que era sólido y en principio era algo tan simple como una diferencia en el número de escalones, pero ¿qué más podía haber? ¿Y qué podía haber después del escalón diecinueve? ¿Y si aparecía un escalón veinte?»

Le cuento (mal) por teléfono el cuento a Fernández Sanz. Me dice que la gramática de los arquitectos es el dibujo y que es muy común entre ciertos estudiantes de arquitectura equivocar el número de escalones. Que los cuentan mal cuando dibujan una escalera. Y así aparece el intruso, el escalón fantasma.

La instalación será silenciosa. No habrá ningún sonido. Cuando Macchi y Fernández Sanz me cuentan esto, deslizan algo sobre la resonancia Schumann pero siguen hablando sin darle importancia. No entiendo bien a qué se refieren y pienso en Schumann, el compositor alemán. ¿Música de Schumann? Decido investigar. Bueno: no se trata de Schumann, el compositor alemán, sino de las frecuencias extremadamente bajas del espectro electromagnético de la Tierra. Se dice que se las hacen escuchar a los astronautas para que no pierdan la noción de la Tierra. Pienso en el escalón diecinueve. ¿Acaso quieren retener a la gente dentro de la galería conjurada? ¿Acaso quieren que puedan salir de la galería-vieja hacia la luz y que no se queden en ese fantasma, en esa realidad paralela? ¿Macchi y Fernández Sanz se están poniendo supersticiosos y temen perder a los visitantes, temen que encuentren el escalón veinte o la puerta hacia la Otra Galería, como el Otro Londres de Harrison? ¿Y quieren solucionarlo con ciencia? Aunque la ciencia, e intuyo que ellos lo saben, alguna vez fue magia.

De todos los textos de terror arquitectónico, el más notable es la novela «Casa de hojas», de Mark Z. Danielewski. Aunque es una novela muy compleja —una historia dentro de otra historia y varias ramas más, que incluye a un escriba ciego que refiere sin duda a Borges—, el corazón es la casa del título. Una familia filma su nueva

casa. Videos familiares, eso es todo. Pero el registro se convierte en una pesadilla cuando la familia vuelve de un viaje y encuentra un espacio nuevo: donde había una pared pelada, ahora hay una especie de clóset, un ropero con su correspondiente puerta. Ese espacio ha *aparecido*. Es la definición de lo siniestro: lo familiar que se vuelve extraño. No hay nada en el clóset, no es amenazante. Lo horrible es su materialización. Investigando este fenómeno, el dueño, Will Navidson, se pone a medir la casa. Y descubre otra locura física: el ancho del interior de la casa excede en seis milímetros el ancho de la casa medida por fuera. Es nada, es mínimo, pero es imposible. No es un detalle, es la distorsión de lo real. Entonces Navidson pide ayuda: llama a su hermano y a un amigo científico. Y las cámaras montadas para contar la historia de su familia empiezan a mostrar este horror imposible. En el living aparece un pasillo negro y helado, sobre una pared: del otro lado de la pared está el jardín, pero el pasillo oscuro no sale hacia ninguna parte, lleva a otra oscuridad. Una oscuridad donde algo ruge. Poco después, las paredes que sostenían estanterías de libros se expanden y el ruido de la caída de la biblioteca es el principio de la locura. Pronto, Navidson se verá obligado a contratar un equipo de espeleólogos: es que ese pasillo frío y completamente oscuro se ha expandido en un espacio enorme que él no puede explorar solo. Los espeleólogos inician las exploraciones y encuentran un Gran Recinto cuyo techo tiene al menos ciento cincuenta metros de altura y su arco es de kilómetro y medio. Tiene una escalera en el centro, de más de sesenta metros de diámetro, que desciende en espiral hacia la nada, o mejor dicho, hacia la oscuridad total. En la tercera exploración, los espeleólogos tardan once horas en regresar. La oscuridad se mueve, crece, se expande, se achica. Se pierden en la casa, se los escucha detrás de las paredes, desaparecen en profundidades. El misterio de la casa nunca se resuelve del todo pero eso no es lo importante porque no es una casa que alberga un monstruo. La casa es un monstruo, la casa no pertenece a este mundo.

¿Hay casas así en la literatura argentina? No recuerdo más que los ejemplos obvios. Y mucho más que «Casa tomada» de Cortázar me estremece «La escuela de noche» de su último libro, *Deshoras*. Porque transcurre en un lugar conocido, el colegio Mariano Acosta. Cuando los chicos deciden ingresar de noche se encuentran con una mascarada-orgía fantasmal de la que participan preceptores y profesores y finalmente ellos mismos. Pero no es que los verdaderos «ellos» estén usando la escuela de noche. Es que el Mariano Acosta se ha convertido en una puerta hacia el futuro donde danzan fantasmas que parodian los años venideros llenos de crueldad. Es que también hay fantasmas del futuro. *Díptico* es una recreación del pasado pero Macchi y Fernández Sanz la traen desde el futuro.

4

Pienso en qué tipo de fantasma es un lugar fantasma. Porque se asume que los fantasmas están en pena o son malvados o al menos traviesos, pero no es siempre así. También se asume que son blanquecinos o traslúcidos, nubes, sábanas, ectoplasmas, las babas del diablo, telarañas. Pero hay fantasmas que son sombras. Hay otros que tienen color: M. R. James, gran maestro de los cuentos de terror del siglo XIX, dejó un texto póstumo donde describe fantasmas rojizos, como ensangrentados. También tienen personalidad: los fantasmas japoneses son implacables y en general es imposible calmarlos: casi todos son vengativos, crueles. Con los fantasmas chinos se negocia siempre. Un fantasma guaraní, el *póra*, es protector y rara vez se corporiza: se lo presiente. Se dice que un lugar tiene *póra* cuando está habitado por un fantasma: es nuestra palabra más similar a *haunted*: el *póra* guaraní.

Pienso en ciudades fantasmas. Se suele llamar pueblos fantasmas a pueblos abandonados pero es otra inexactitud. Un pueblo fantasma debería ser un pueblo que aparece y se va, que vuelve, que repite. Hay ciudades fantasma. Entre mis favoritas está Ys, una ciudad bretona que se tragó el océano. En el siglo XIX recopiló su mito y la hizo famosa Hersart de la Villemarqué, folklorista que encontró una canción sobre la ciudad, la más bella de Europa. En el relato original, Ys nunca emerge: que surja del agua, no toda, específicamente la catedral (y en consecuencia el sonido de sus campanas fantasma) fue una idea de Claude Debussy, que compuso su «Preludio» basándose en esta iglesia tragada. Es un fantasmamito, deformado y recreado, musical. Recuerdo otra ciudad sumergida en la película *Bells from the Deep*, de Werner Herzog: la ciudad perdida de Kitezh, en Rusia. Iba a ser destruida por los mongoles pero sus ciudadanos rezaron para que Dios la ocultara y Él lo hizo: la escondió bajo el hielo, en la profundidad de un lago. Se dice que, a veces, se pueden escuchar las campanas de la iglesia de Kitezh y ver la luz de las velas en las ventanas. Los peregrinos que quieren ver y escuchar se arrastran sobre el lago helado, pegan la cara contra el hielo, nieva, ellos escrudiñan y se congelan las orejas pero la ciudad fantasma es esquiva. No ofrece, como Ys, más generosa, su bella catedral.

¿Cómo será la personalidad de esta Benzacar conjurada? ¿Un fantasma construido también tiene su carácter propio? Por qué no: nadie sabe quién crea a los fantasmas. Me pregunto si, cuando la galería se cierre por la noche, habrá antiguos visitantes de Benzacar recorriendo la maqueta: ¿atraerá a perdidos amantes del arte? Y, cuando se desmonte, ¿la maqueta aparecerá de madrugada, rompiendo el blanco, registrada por las cámaras como se registran los

fantasmas, es decir, mal y dudosamente? Dentro de muchos años, ¿se verá el fantasma de una madera marrón entre las obras colgadas? ¿O se irá para siempre, como esos fantasmas que dicen adiós en la ouija y nunca vuelven a visitar a los temerosos espiritualistas? Falta para saberlo.

5

Convocar a un fantasma cuesta mucho trabajo. En la Benzacar aparecida, antes de que sea develada, hay cables y sierras y personas levantando maderas y acero. En un rincón ya se ve esa luz que juega con la pared, una línea, un reflejo que parece un recuerdo. Convocar a un fantasma es un acto de magia: la nigromancia es la disciplina que invoca a los espíritus para pedirles conocimiento o favores. Saberes y poderes. La magia, en inglés, suele llamarse «art»: arte. En castellano, a un acto de magia se le da el nombre popular de «trabajo».

Macchi y Fernández Sanz están haciendo un trabajo y están haciendo arte, es decir, están haciendo magia. La magia es la capacidad de provocar el cambio con el uso de la voluntad, de crear algo ahí donde no había nada. Es decir: la magia es arte.

Pero este fantasma enorme y de iluminación tenue no ha sido convocado para que vaticine ni para que ayude. Y si no es para obtener algo, ¿por qué se llama a un fantasma? La respuesta más clara es que se lo llama por amor. La vieja galería Benzacar está de vuelta por un trabajo de amor. Pienso en Heathcliff, el hermoso y maldito protagonista de *Cumbres borrascosas*: él llama y consigue hacer regresar a Catherine, la mujer que amó. Ella no siempre aparece como la chica hermosa que fue: a veces es una niña que recorre el páramo frío y golpea las ventanas de la casa hasta romper los vidrios. Se sabe: hay que tener cuidado con lo que uno desea. Sir Arthur Conan Doyle era espiritista desde antes de Sherlock Holmes (¿de dónde sacaba la racionalidad de su detective?) pero se lanzó con ferocidad al rito de hablar con fantasmas cuando murió su hijo Kingsley, herido en la Primera Guerra Mundial. En Buenos Aires, hace pocos años, supe que unas mujeres jóvenes, hijas de desaparecidos, se reunían en una quinta del conurbano a jugar a la ouija: trataban de convocar a sus padres y madres. Todos actos de amor. Esta Benzacar materializada ¿atraerá a los artistas que ya no están? ¿Vendrán ellos a buscar su obra? ¿Es la galería dentro de la galería una bienvenida, una puerta abierta?

Es, sin duda, una caja de memoria. Cada visitante debe conjurar su

propio recuerdo de la galería que fue y vuelve a ser, evocar aquellas presencias, tocar estas paredes y regresar a una tarde de lluvia, a un cuadro que hizo llorar, a una risa de burbujas. Traer de vuelta a los fantasmas perdidos. Traerlos de vuelta a casa.

2017,
texto escrito para la muestra *Díptico* del artista
Jorge Macchi y el arquitecto Nicolás Fernández Sanz,
que estuvo montada en Ruth Benzacar Galería de Arte,
Buenos Aires, entre junio y agosto de ese año

CARNE ARGENTINA

La comida nacional argentina es el asado. No quiero extenderme en su mística y sus metáforas porque suelen ser adornos, a veces exagerados y a veces simplemente turísticos. Es una costumbre sencilla. Se trata de cocer carne sobre una parrilla o disco o incluso clavada en lanzas de metal si el asado se hace al aire libre. En Argentina se come la vaca entera. Sus intestinos, que llamamos chinchulines. Sus glándulas, que llamamos mollejas y son carísimas, *delicatessen* para eventos especiales o restoranes elegantes. Sus riñones, que necesitan un poco de limón para quitarle cierto sabor amargo sobre el que no conviene pensar demasiado. Su sangre, en forma de morcilla: esta es una costumbre española. Un revoltijo de todo el resto, quizá incluso los ojos, en los chorizos, cuya forma popular es el choripán (pan y chorizo), un sándwich al paso que se come en cualquier momento pero especialmente después de un trabajo pesado, o en una tarde junto al río, o durante un partido de fútbol, o en una manifestación política que en Argentina son casi diarias y suelen ser extensas: comer es fundamental y el choripán es barato. Los cortes de la carne tienen nombres particulares, a veces muy gráficos: nalga, vacío, costilla, tira, matambre, entraña, colita de cuadril, rabo, tripa gorda, ubre. Se escriben tratados sobre cómo hacer el asado perfecto y el país suele participar de competencias internacionales. Allá van los asadores vestidos de gauchos, con sus bombachas y sus boinas negras, y siempre vuelven perdedores. El más reciente Mundial de Asado, que se hizo en Gotemburgo, Suecia, fue una tragedia: el equipo argentino salió último y para colmo el ganador fue el equipo inglés. Hay que recordar que Argentina e Inglaterra fueron a la guerra por la soberanía de las Islas Malvinas en 1982, una guerra cruel propulsada por nuestra dictadura y por Margaret Thatcher. La mayoría de los soldados argentinos eran reclutas, la mayoría de familias muy pobres y jovencísimos: en infantería pocos pasaban de los veinte años. Los soldados ingleses eran todos profesionales y adultos. Algunos argentinos no quieren a los ingleses —en abstracto, claro, excepto por el resentimiento palpable de los excombatientes y sus familias— y algunos ingleses, muy pocos, cuando vienen de visita, suelen hacer estupideces de borrachines como quemar una bandera argentina en la

Patagonia durante sus vacaciones, cosa que los expone al linchamiento público aunque por lo general tienen la suerte de terminar en una comisaría. En fin: si salir últimos es malo, que queden en primer lugar los ingleses es un escarnio absoluto.

Después se supo que la culpa era de los suecos: sus reglas decían que la carne debía cocerse diez horas y que la salsa —la única permitida— debía ser barbacoa. Nosotros no usamos barbacoa nunca. Usamos chimichurri (perejil, orégano, ajo, cebolla, ají, vinagre y aceite) o salsa criolla (morrones, tomate, cebollas, aceite de oliva). Usar barbacoa es de gringos. Por lo tanto, el último puesto fue una vergüenza porque cualquier afrenta a nuestro orgullo carnívoro lo es, pero la verdadera ignorancia fue la de los europeos del norte que tienen que tapar el sabor de su carne de mala calidad con una salsa fuerte (nuestras salsas se usan a elección del comensal y en poca cantidad).

Lo de los ingleses llevó horas de televisión, titulares de diarios y agitadas discusiones en taxis. En el equipo de asadores había varias mujeres, inclusión que ofuscó a algunos. Es que el asado es un asunto de hombres. Lo es desde la tradición campera y lo es ahora, en cada parrilla de barrio, en las que se montan en las esquinas, en las profesionales, en las de las terrazas veraniegas. El hombre cocina el asado pero come muy poco, porque la carne tiene diferentes tiempos de cocción y tiene que servirla por tandas. Transpira junto a la parrilla, controla el carbón o la leña, calcula la cantidad necesaria para atiborrar a los comensales, siempre está de pie salvo al final, cuando todos ya han comido y fuman y se relajan. El papel del asador es una discusión compleja en términos de roles de género. Sí: las mujeres deberían ser tan asadoras como los hombres, el conocimiento esotérico de la parrilla es una forma de poder. Pero, en el acto del asado, el varón se encuentra en el rol femenino más tradicional: el que cocina, el que complace, el que sirve, el que recibe una gratificación simbólica (se lo aplaude al final, si la carne estaba rica), mientras las mujeres esperan sentadas con sus cuchillos en mano como patronas y en muchos casos ni siquiera preparan la ensalada. No es muy grato estar junto a esos fuegos en pleno verano solamente para reafirmar un no sé qué de masculinidad. Al mismo tiempo, es un mundo al que hay que ingresar, porque nada debería ser exclusivo.

No conozco a ninguna mujer asadora. Solo a una, en realidad, pero tiene una parrilla eléctrica, sinónimo de inexperiencia y horror.

* * *

He comido demasiados asados, más de los que puedo enumerar, y los hubo trágicos —la carne quemada, una pelea de pareja—, deliciosos,

olvidables, multitudinarios. Pero solo uno puede calificarse de memorable. Trabajo como periodista desde los veintiún años. Uno de mis primeros trabajos, un encargo del diario que ahora me emplea, fue registrar el accidente de un camión de transporte de vacas (vivas) que iba hacia el sur, sospecho que hacia algún matadero. Era 1997, creo —y escribo «creo» porque el artículo no está digitalizado, yo no lo guardé y buscarlo en los archivos del diario es una tarea que excede mi tolerancia a la burocracia—. Ese año, los signos de la crisis que culminaría en 2001 con un estallido social sin precedentes ya se notaban: desempleo, anomia, aumento inédito de personas viviendo en la calle o en viviendas precarias. En Argentina hay villas desde hace ochenta años, pero la generalización de estos barrios marginados ocurrió en los noventa, cuando el gobierno de Carlos Menem impuso su ortodoxo/corrupto neoliberalismo después del gobierno de Raúl Alfonsín, un gobierno muy ético y fundamental en la recuperación de la democracia después de la dictadura 1976-1983, pero desastroso en materia de política económica, con una hiperinflación que alcanzó el 1.000 % anual entre otros desastres.

El camión con las vacas, que murieron en el impacto, al menos la mayoría, se había accidentado en la ciudad de Quilmes, al sur de Buenos Aires, uno de los puntos más poblados e intensos de la zona que llamamos el Conurbano. Quilmes es socialmente diverso, pero la gente pobre —que vive cerca del Río de la Plata— lo hace en condiciones muy adversas y precarias: en aquel momento sus casas, construidas por ellos mismos en terrenos fiscales e inundables, ni siquiera eran de ladrillo, la mayoría había usado madera e incluso cartón. El diario me envió a cubrir el accidente porque las personas que vivían en estos barrios habían carneado a las vacas muertas, se habían llevado pedazos de los animales a sus casas, a veces una res entera, y habían hecho asados. Recuerdo que hacía calor. Recuerdo que el chofer que me llevó hasta Quilmes se la pasó rezongando. Yo decidí ignorarlo usando auriculares. El fotógrafo también iba callado: nos conocíamos poco. Cuando llegamos estaban la policía y el chofer del camión —que lloraba—, y la calle, la única asfaltada de la zona, estaba cubierta de sangre y heces de vaca. El olor era insoportable. La sangre que bajaba por la calle levemente inclinada, el sol furioso del mediodía, las cabezas de vaca abandonadas con los ojos vacíos: era bíblico. Yo tenía un pequeño cuaderno, mi anotador. Debería haberlo guardado pero no lo hice. No sé qué anoté. De la villa, junto a la ruta, llegaba el olor delicioso de la carne sobre las parrillas, el cielo azul se pintaba de humo, se escuchaban las risas de los chicos. El fotógrafo estaba desesperado: hacía posar a chicos junto a cabezas de vacas muertas, se resbalaba en la sangre, tomaba imágenes de los animales que aún estaban en el camión, porque no todos habían sido

arrastrados hasta las casas. Pesaban mucho. El chofer estaba asustado: había intentado defender su carga, decía, pero le habían apuntado con armas. También gritaba cosas brutales, racistas. Solo sentía desprecio por los que, a metros, se daban un festín.

Yo no me atrevía a entrar a la villa sola, pero el fotógrafo —Martín — me tomó de la mano y dijo: «Yo les hablo.» Desde lejos, vi que negociaba con un hombre panzón. Con un gesto me indicó que podíamos pasar. En los pasillos de la villa todo era una fiesta, una masacre feliz. La carne se cocinaba sobre chapas, sobre parrillas, se guardaba en heladeras, se cortaba alegremente con cuchillos brutales. El fotógrafo trabajó un poco, yo entrevisté a una mujer joven que me explicó lo ocurrido: el camión se había caído; las vacas, decía ella, ya estaban muertas o muy dormidas, y varios grupos de personas, hombres y mujeres, las habían carneado sobre la ruta. Bajaron del camión a unas diez, aproximadamente. Lo que no podían comer, lo guardaban en sus heladeras (el barrio estaba ilegalmente enganchado de un poste de electricidad).

—¿Sabés cuánto hace que no nos comemos un buen asadito acá? —me dijo.

Y después me invitó a comer con su familia. Le dije que no, sobre todo porque debía volver al diario a escribir. El fotógrafo se quedó: no recuerdo su relato posterior cuando regresó a la redacción. Creo que la pasó bien.

Mi crónica del carneo de las vacas, que de alguna manera anticipaba la crisis social que se desataría en pocos años, salió sin firma: recién empezaba a trabajar y no había hecho méritos para que un artículo llevara mi nombre. Recuerdo que la foto, en blanco y negro, no ilustraba para nada esa tarde roja, azul y gris, ni transmitía en lo más mínimo la brutalidad, la alegría, la muerte, el olor de la sangre y de la mierda, el aire sacudido por la turba, los cuchillos hundiéndose en el cuero, el crujir de los costillares, posiblemente los mugidos moribundos de los animales atacados.

* * *

Se considera que el primer cuento de la historia argentina es *El matadero*, de Esteban Echeverría, escrito entre 1838 y 1840. Es acerca del gobierno de Juan Manuel de Rosas y culmina con el horrible asesinato de un opositor político. Todo transcurre en un matadero en el sur de la ciudad. Describe Echeverría: «Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con

el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre.» Haciendo una simplificación algo burda para quienes no han leído este texto clásico, es un relato político donde la brutalidad del matadero es comparada con la brutalidad del gobierno, sus persecuciones y sus crímenes. Echeverría era opositor a Rosas. No entraré en los pormenores de la historia porque ni siquiera yo, que los estudié —en el colegio y por gusto propio— puedo entenderlos del todo. Pero sí diré que el asado y la violencia política están ligados en la Argentina. En la dictadura 1976-1983, la más brutal de las muchas que ha sufrido el país, a la mesa de tortura donde se ubicaba a los «interrogados», donde se los humedecía y se les aplicaba la picana —una máquina similar a un micrófono que proporciona descargas eléctricas—, se la llamaba «parrilla». En 2013, algunos funcionarios de gobierno del área de Derechos Humanos hicieron un asado en la ex-ESMA. La ESMA es la Escuela de Mecánica de la Armada, un enorme predio en la Ciudad de Buenos Aires que se usó como campo de concentración clandestino. Muy pocos sobrevivieron a su paso por allí. El lugar tenía una maternidad para las detenidas embarazadas, y esos chicos, en la mayoría de los casos, eran robados y «adoptados» (apropiados) por familias cercanas a los militares que ejercían el gobierno. Muchos de los detenidos eran arrojados desde aviones al río, que queda muy cerca del predio. Se los arrojaba vivos: los militares creían que era una muerte más piadosa. Otros eran asesinados de maneras diversas. Ahora la ESMA es un centro cultural y un espacio de memoria; también funciona ahí el canal de televisión del Ministerio de Educación. En fin: ese año, 2013, algunos funcionarios, incluyendo un diputado que nació ahí, en la ESMA, que fue robado y que recuperó su identidad gracias al trabajo de búsqueda de organismos de derechos humanos, organizó un asado al aire libre. Y fue un escándalo. El diputado dijo que la ESMA debía ser un espacio de alegría y que tenía que ser resignificado. Algunos líderes de los organismos de derechos humanos lo consideraron una «banalización» y declararon que «era como hacer pan dulce en los hornos de Auschwitz». Lo consideraron «una profanación». Que se haya llamado «parrilla» a la mesa de torturas tuvo que ver, claro. También que en la jerga de ese campo de concentración en particular se llamara «hacer un asado» a la acción de cremar a un detenido-desaparecido para eliminar su cuerpo.

Suelen preguntarme si un escritor argentino se ve obligado a hablar de la dictadura y de la violencia política en su literatura. Yo creo que no. Pero lo cierto es que la realidad ofrece tramas, escenas y metáforas que remiten a esos años todo el tiempo y todos los días.

Mayo de 2017,

publicado originalmente en inglés
en la revista *Words Without Borders* con el título de
«The Art and Horror of Argentine Asado»,
traducción de Megan McDowell

DIOSES OSCUROS

UNA AURORA DE SANGRE

Bram Stoker —nacido Abraham Stoker en Dublín, Irlanda, en 1847— tuvo una vida larga e intensa, llena de éxitos profesionales y dicha conyugal. Salvo por su primera infancia, que pasó en cama por culpa de una misteriosa enfermedad que lo dejó inválido hasta los siete años, fue una existencia con muchos motivos para la alegría, o al menos para la satisfacción: se graduó con honores en matemáticas en el prestigioso Trinity College de Dublín, recuperó su salud y fue un notable atleta, tuvo gran éxito como crítico teatral en una época en que la mayoría de sus colegas eran despreciados, fue empleado público como su padre, se casó felizmente con Florence Balcombe, hija de un teniente y famosa belleza de su época, y durante veintisiete años fue gerente del teatro Lyceum de Londres, puesto al que llegó gracias a su amistad y relación comercial con Henry Irving, el actor más famoso del mundo de habla inglesa por aquellos años —hoy olvidado como todos los actores que conocieron la gloria antes de la llegada del cine y la televisión—; Stoker fue su manager y compañero, juntos recorrieron el mundo, y a su lado el escritor irlandés conoció a muchos de los personajes más importantes de su tiempo, desde Sir Arthur Conan Doyle (el creador de Sherlock Holmes) hasta el presidente de los Estados Unidos Theodore Roosevelt.

No parece, en absoluto, la vida de un escritor que en 1897 escribiría un libro tan oscuro, inquietante y mórbido como *Drácula*. Un escritor que había pasado años investigando relatos folklóricos europeos que hablaban de los no muertos chupadores de sangre hasta llegar a ser un verdadero erudito. Quizá, como les sucede a muchas personas cuyas vidas no están llenas de peripecias y aventuras, Bram Stoker viviera una existencia paralela que transcurría en su imaginación, en sus intereses y sus pasiones privadas. Y esa existencia era de verdad extraña. Antes de *Drácula*, Stoker ya era escritor y nunca abandonó su trabajo como crítico teatral; cuando se mudó a Londres comenzó a escribir en el *London Telegraph* al mismo tiempo que se encargaba de la carrera de su amigo actor y del teatro que regenteaba. Entre 1875 y 1895 publicó cuatro novelas: *The Primrose Path, The Snake's Pass, The Watter's Mou'* y *The Shoulder of Shasta*. Ninguna de las cuatro tenía referencias sobrenaturales: algunas eran

novelas realistas, otras románticas. ¿Qué le ocurrió para que sus intereses cambiaran tan claramente y se inclinaran hacia lo oculto? Se saben muchas cosas, otras se especulan, pero un hecho es cierto: a partir de entonces, y gracias al éxito de *Drácula*, que vendió un millón de ejemplares —una cifra exorbitante para el mercado editorial actual: entonces debe haber sido una verdadera locura—, Stoker se dedicó exclusivamente al género gótico y al terror. Nunca volvió a tener un éxito como el de *Drácula* (¿qué escritor consigue dos veces una popularidad semejante, y tan duradera?) pero su producción posterior tiene grandes momentos.

¿Qué le pasó, entonces, a este hombre de la cultura, deportista y mundano, para que lo sobrenatural ejerciera sobre él una fascinación tan enorme? Es posible aventurar un itinerario de su atracción por lo oculto. Se sabe que lo impactó muchísimo «Carmilla», el relato protagonizado por una sensual vampira que Joseph Sheridan Le Fanu publicó en 1872. Le Fanu, también irlandés y uno de los más grandes escritores de género fantástico, era el dueño del diario en el que Stoker empezó su carrera como crítico, el *Dublin Evening Mail*. Aparentemente, el extenso cuento despertó en Stoker el interés por el vampirismo, que ya no lo abandonaría. En 1890 se dice que conoció al historiador húngaro Arminius Vambery: él le contó la historia de Vlad Tepes, príncipe de Valaquia e hijo del monarca Vlad Dracul, conocido como «El empalador» por el cruel método que usaba para torturar y asesinar a sus enemigos. La historia del brutal príncipe se unió a sus investigaciones sobre la mitología vampírica de Europa del Este, y así Stoker encontró la inspiración para su protagonista.

Sin embargo, estos encuentros y estudios solo explican el camino hacia *Drácula*. Pero su relación con los temas ocultos continuó. Muchos biógrafos creen que hacia 1894 —quizá antes— Bram Stoker se habría unido a The Hermetic Order of the Golden Dawn, o sencillamente la Golden Dawn (Amanecer Dorado), una orden mágica fundada hacia 1887 en Londres. Sus enseñanzas incluían la cábala, la astrología, la geomancia, el tarot, la alquimia y otras ramas del saber oculto. Hacia 1890, la Golden Dawn era una orden mágica casi «de moda»: entre sus miembros notables se contaban escritores como Arthur Machen —escritor de narrativa fantástica y de terror casi tan influyente como Sheridan Le Fanu o el propio Stoker—, el poeta y premio Nobel irlandés William Butler Yeats, el mago, celebridad y escandalizador profesional Aleister Crowley, Gustav Meyrink, el escritor austríaco autor de la novela *El Golem*, la revolucionaria irlandesa Maud Gonne y la actriz Florence Farr. Las reuniones de la Golden Dawn, donde se juntaban muchísimos escritores especializados en género fantástico y de terror, debió haber sido una fuente de inspiración y material fundamental para Stoker. No se sabe, sin

embargo, por qué decidió ingresar. Quizá porque allí podía encontrarse, con todo el sabor aventurero del secreto, con los intelectuales y escritores por los que sentía mayor afinidad; o quizá porque realmente tenía interés en ser un mago, un sabio ocultista. No han trascendido anécdotas sobre sus creencias, sobre los ritos y creencias que ejercía en privado, si lo hacía. La Golden Dawn era una orden secreta —se conocía quiénes eran sus miembros, pero sus actividades y lecturas quedaban reservadas para los iniciados—. Stoker, aparentemente, guardó los secretos celosamente. Es posible que muchas de las historias que allí escuchaba acabaran como inspiración de sus ficciones.

Quizá algunas de esas historias tenían ratas. Sucede que estos desagradables animales parecen ser una obsesión de Stoker. El príncipe Drácula puede convertirse en rata (y en lobo, y en murciélago) cuando necesita esconder su forma humana de los ojos de los mortales.

Pero todo esto sigue siendo terreno especulativo. Porque así como algunos biógrafos sostienen con firmeza que Stoker era miembro de la organización mágica más conocida de su tiempo, otros creen que su condición de miembro de la Golden Dawn es un mito, alimentado por el aura de Drácula y por fanáticos de la literatura fantástica que tratan de crearle una biografía más interesante al autor de la novela de vampiros más famosa. Si Stoker se mantuvo alejado de la Golden Dawn, como aseguran muchos estudiosos, habrá que conformarse con la historia más convencional: la de un escritor poco reconocido por los círculos literarios de su época que sin embargo tuvo un enorme éxito, al que le interesaban los temas macabros… con la misma intensidad que le interesaban el teatro, los negocios, los viajes y la carrera de su representado Henry Irving. No hubiera sido raro: en la Gran Bretaña victoriana, el interés por lo sobrenatural y lo oculto era bastante común: Arthur Conan Doyle era un ferviente practicante del espiritismo, el poeta William Butler Yeats creía ser capaz de comunicarse con los antiguos dioses irlandeses.

Si es así, entonces no había nada oscuro, ninguna doble vida que descubrir en Bram Stoker: apenas un hombre común con un talento poco común. Es preferible, claro, imaginarlo como el mago que conocía de ocultismo y demonología, y que trasladaba sus conocimientos a sus ficciones para crear perversos personajes como Drácula o el juez asesino de este cuento publicado de forma póstuma.

Bram Stoker escribió dieciocho libros en su vida, incluidos algunos títulos de no ficción sobre sus viajes por Estados Unidos, sus recuerdos de Henry Irving (a quien sobrevivió) y una colección llamada *Famous Impostors* que contaba vidas de célebres mentirosos y relataba conocidas estafas —en este libro, publicado en 1910, denunciaba a

varias falsos magos y brujas—. Su muerte, ocurrida en 1912, también está rodeada de misterio. Tenía sesenta y cinco años: según algunos investigadores murió después de sufrir una serie de derrames cerebrales. Otros creen que murió de sífilis —una hipótesis que gusta a quienes esperan encontrar esa «doble vida» tan esquiva— y otros que murió de «cansancio» (hipótesis altamente improbable). En fin: la verdadera causa de la muerte aún no ha sido determinada con plena seguridad. Su esposa, que lo sobrevivió veinticinco años, decidió que el escritor fuera cremado y sus cenizas están en el crematorio de Golders Green, Londres, el más antiguo de Gran Bretaña. Hoy, para visitar las cenizas, los curiosos deben ser acompañados hasta la habitación donde se encuentra la urna. Tantos cuidados tienen una explicación: los cuidadores temen que algún fanático de *Drácula* tengas ganas de llevarse a casa los restos del maestro.

Mayo de 2010,
colección Clásicos del Terror, Editorial Planeta,
prólogo al cuento «La casa del juez»

NIÑA DE LA LUZ

No hubo en su época, entonces, y no hay ahora muchas mujeres como Mary Shelley. Nació en 1787, fines del siglo XVIII: la gran mayoría de las mujeres de su tiempo estaban destinadas únicamente a la vida hogareña y la reproducción, quizá algunas al brillo en los salones de sociedad, si pertenecían a la nobleza. Pero Mary era hija de dos de los pensadores más importantes de Inglaterra, y estaba destinada a una existencia diferente. Su madre fue Mary Wollstonecraft, pionera del feminismo, autora de *Vindicación de los derechos de la mujer*, donde establecía, entre otras cosas, que la mujer tenía derecho a una educación y a la igualdad social respecto de los hombres. Su padre fue William Godwin, filósofo y novelista, autor de una obra de gran influencia en el pensamiento británico, *Disquisición sobre la justicia política y su influencia en la virtud y felicidad de la gente*. Godwin y Mary formaban una pareja peculiar: ella tenía una hija producto de un romance anterior —situación verdaderamente escandalosa que Godwin, un librepensador, abrazó con gusto— y vivían en diferentes casas. Se casaron, sin embargo, porque comprendían que enfrentarse a las convenciones sociales de forma radical podía afectar el futuro de los hijos que tuvieran en común. Pero solo fueron padres de una niña: Mary Wollstonecraft sufrió una infección generalizada después del parto y falleció ocho días después de dar a luz: jamás despertó y no conoció a su hija.

Godwin no supo qué hacer con la bebé al principio. No quería que su hijita ni Fanny —la hija de Mary— crecieran sin la influencia de una mujer. Después de proponerle matrimonio a dos mujeres que lo rechazaron, se casó con su vecina, Mary Jane Clairmont.

Las primeras hijas de Godwin y la nueva esposa tenían fricciones domésticas, pero por lo demás la vida transcurría de forma apacible aunque intensa intelectualmente. Mary era estimulada para crecer en un ámbito preocupado por su educación y, al mismo tiempo, tenía total libertad para elegir vivir su vida como quisiera.

Pero, como suele suceder con los librepensadores, una cosa es lo que escriben y otra muy distinta lo que hacen cuando la realidad los obliga actuar. En casa de Godwin desfilaban los intelectuales, y Mary,

desde pequeña, estaba invitada a presenciar las conversaciones. Con el tiempo, mientras se hacía adolescente, hasta participaba de charlas en las que podían estar presentes poetas enormes como Samuel Taylor Coleridge. En una de esas reuniones conoció a uno de los admiradores más jóvenes de su padre, el poeta e hijo de un baronet Percy Bysshe Shelley. Mary tenía casi diecisiete años cuando lo conoció; Shelley tenía veintiuno. El padre desaprobaba la simpatía de los jóvenes: Shelley estaba casado y, además, su personalidad era inestable. Los jóvenes no dudaron por demasiado tiempo: Shelley se separó de su esposa y poco después, a mediados de 1814, se escapó con Mary, en plena noche. La pareja se llevó con ellos a Claire, la hermanastra de Mary. Durante varios años fueron uno de los tríos más peculiares de Europa. Pasaban de país en país, a veces los tres juntos, otras las mujeres por un lado y Shelley por otro: él tenía muchas deudas y era acosado por sus acreedores. Vivieron en Holanda, Francia, Inglaterra, Suiza, mezclando paisajes extraordinarios con meses de miseria, tardes de romanticismo extremo con tediosos roces de convivencia, dramas familiares con iluminaciones literarias. En ese viaje ininterrumpido, Mary perdió a su primera hijita, que murió poco después de nacer, prematura. Ya tenía otro hijo, William, y una situación financiera más estable cuando junto a su esposo y su hermanastra se instaló en Ginebra, en una casa pequeña junto al lago Lemán. En la otra orilla estaba Villa Diodati, la mansión de uno de los mejores amigos de Percy Shelley, Lord Byron.

La noche que los Shelley compartieron durante ese verano de 1816 con Lord Byron y John Polidori —el médico de Byron— es mítica y ha sido recreada infinidad de veces. Las noches en la mansión eran de charlas, láudano, probablemente sexo: todos eran muy jóvenes; se comportaban un poco como estrellas de rock. Una de esas noches Byron, después de leer varios cuentos de fantasmas de una célebre recopilación alemana, les propuso a cada uno escribir un cuento de terror. El clima exterior propiciaba que detrás de las paredes los jóvenes se inclinaran por temas sobrenaturales: ese verano fue absolutamente gris, con el cielo encapotado por ceniza volcánica, mucho más frío y lluvioso de lo común; parecía el último verano del mundo.

De los presentes, solo dos consiguieron un relato de horror que superó el paso del tiempo. John Polidori escribió «El vampiro», primer cuento de vampiros de la literatura occidental. Y ese verano Mary concibió *Frankenstein*, que publicaría en 1818, una de las novelas fantásticas y de terror más importantes de la literatura.

A fines de ese año, la pareja estaba de vuelta en Inglaterra. Claire había quedado embarazada de Byron —que no le prestaba atención— y la esposa de Shelley, Harriet, se había suicidado. Para tener mejores

oportunidades de obtener la tenencia de sus hijos, Shelley le propuso matrimonio a Mary, y ella aceptó. El casamiento descongeló un poco las relaciones con Godwin, pero no del todo: el filósofo había deseado una vida más tranquila para su inteligente y hermosa hija. La pareja, sin embargo, le siguió enviando dinero al pensador —lo consideraban un genio, y Shelley estaba decidido a ser su benefactor aunque como yerno solo recibiera desprecio—, y se dedicó a trabajar. Él escribía un largo poema, ella retocaba *Frankenstein*. Por esta época, Shelley le dedicó a su esposa un poema donde la llamaba «niña del amor y de la luz».

La vida de Mary oscilaba, sin embargo, entre la luz y la oscuridad. Amaba a su esposo y su estilo de vida poco convencional la hacía muy feliz; pero sufría por su sobrina, la hija de Claire, que se encontraba en un internado para señoritas después de que la madre le diera la tenencia a Byron y, durante un viaje a Venecia, perdió a su tercera hija, una niña que murió tras una infección. Esas muertes, seguidas por el suicidio de su hermana mayor, la hundieron en la desesperación y la acercaron cada vez más a los temas lúgubres y sobrenaturales, que además le gustaban mucho a su marido. En 1819, los Shelley perdieron al único hijo que les quedaba vivo, William, que murió de malaria en Roma. En una carta a una amiga, Mary escribió: «La idea de mi hijo no me abandona ni por un instante. He perdido todo interés en la vida.»

Muchos críticos creen encontrar dos líneas que confluyen en la literatura de Mary Shelley. Por un lado, la mujer intelectual que, influida por el pensamiento de su padre y de su esposo, se preguntaba por el poder del hombre sobre la naturaleza, los riesgos de la ciencia desatada y la revolución industrial, todos temas centrales en *Frankenstein* (1818) y en *El último hombre* (1826), una novela de ciencia ficción apocalíptica que reflexiona sobre la futilidad de la especie humana. Y, por otro lado, la mujer que tenía necesidad de contar su experiencia mediada por la ficción: así en *Matilda*, su novela de 1820, plantea un triángulo entre una hija, su pareja y su padre que recuerda al propio, y en *Frankenstein* es indudable que los elementos macabros son su extraña, extrema, manera de lidiar con la muerte de sus seres más queridos, con la imposibilidad de revivirlos, con toda la frustración y tristeza causada por lo irreversible.

En 1822, Mary también perdió a su marido: Percy Shelley se ahogó durante una tormenta cuando viajaba en su velero, el Don Juan, desde Livorno hasta Lerici, Italia. Byron y otro de los mejores amigos de la pareja, Trelawny, participaron de la cremación del cuerpo —esto se hacía en aquellos años como procedimiento regular, por cuestiones sanitarias—; Trelawny, que era un hombre muy particular, rescató el corazón del poeta de la pira funeraria y se lo entregó a Mary, que lo

conservó por el resto de su vida.

Mary Shelley sobrellevó la muerte de su esposo con mucha entereza. Quizá la ayudó la presencia de su hijo casi recién nacido, Percy, el único que se convertiría en adulto. Quedarse sola, además, la obligó a dedicarse de lleno a la literatura. Antes su vida había sido eminentemente literaria: pero ahora, sin la contribución financiera de su esposo —el suegro, un hombre rico, no era generoso en lo más mínimo con su nuera y su nieto—, se vio obligada a escribir para mantenerse. A trabajar de escritora. Toda una rareza en su época y una tarea que exigía mucho coraje. Escribió de todo: novelas históricas como *The Fortunes of Perkin Warbeck* o *Valperga*, novelas con protagonistas femeninas como *Lodore*, relatos de viajes, biografías de artistas, incluso editó las obras completas de su esposo; los poemas de Shelley anotados por su esposa siguen siendo considerados una pieza fundamental por los estudiosos del poeta. El éxito de *Frankenstein* le permitía tener editores de confianza, que con frecuencia le pedían cuentos. Pero a ella los relatos cortos le costaban más. De vez en cuando, sin embargo, conseguía completar relatos notables como «El mortal inmortal».

Publicado en 1833, poco después de la reedición corregida de *Frankenstein*, lo protagoniza un hombre que, cuando inicia el relato de su historia, acaba de cumplir 323 años. Su aspecto todavía es joven, pero ha vivido mucho, demasiado. ¿Y por qué? Aquí Mary recurre a un alquimista, mago y filósofo alemán llamado Cornelius Agrippa (1486-1535) que la obsesionó toda su vida, y que también aparece en *Frankenstein* como uno de los ídolos del desgraciado doctor. Agrippa fue un célebre estudioso que, como todos los ocultistas de entonces, murió rodeado de leyendas. Una de ellas decía que había convocado demonios durante sus experimentos. Mary Shelley toma esta leyenda, y la convierte en la razón por la cual los ayudantes de Agrippa huyen de su lado, y el alquimista no puede, sin colaboradores, completar una poción que es el trabajo de su vida.

Uno de los ayudantes, sin embargo, accede a volver a su lado aunque les tiene miedo a las historias de diablos. Es que Agrippa paga bien, y el joven ayudante tiene una novia que lo presiona a conseguir el dinero que le permita pedir su mano. El joven no ve demonios en el estudio de Agrippa, y no tiene miedo. Pero una noche, por un malentendido, bebe una poción. Y descubre que hay maldiciones peores que los demonios del infierno.

La idea de que la vida eterna en la tierra puede ser la peor maldición, una posibilidad más horripilante que visiones de demonios y monstruos, es típica de Mary Shelley: es el hombre jugando a ser Dios, tratando de torcer la naturaleza, quien se fabrica su propio infierno en la tierra. Así, el joven inmortal ve envejecer a su amada,

viaja de un lado para otro en una perpetua huida para evitar que los lugareños, al ver que por su rostro no pasan los años, lo acusen de brujo, está completamente solo, imposibilitado de hacer amigos. «Cuanto más vivo más temo a la muerte», dice el desdichado protagonista, «aunque aborrezca la vida. Ese es el enigma del hombre, nacido para perecer, cuando lucha, como hago yo, contra las leyes establecidas de su naturaleza.» Entre el terror y la ciencia ficción, este cuento de Mary Shelley —que quizá haya tomado su tema de «The Sandman» de E. T. A. Hoffmann, aunque ella no dejó constancia en su diario de haber leído el relato del escritor alemán— influenciaría, entre otros, a Edgar Allan Poe y a tantos relatos fantásticos que consideran la vida eterna en la Tierra como una maldición; una maldición que resulta aún más terrible porque el hombre cree que vivir para siempre debería ser la mayor bendición posible.

Esa es la lectura literaria de Mary Shelley, lo que nos dice con «El mortal inmortal» como escritora. Pero como mujer, desde su vida y su experiencia, este relato nos habla de cuánto afectaba a Mary Shelley haber sobrevivido a sus hijos, su esposo, sus hermanas, sus amigos; y también, claro, el miedo a la muerte de una mujer que no era religiosa y no creía en el más allá.

Sus últimos días fueron tranquilos. El único de sus hijos que sobrevivió a la infancia, Percy, heredó la fortuna de su abuelo y se casó con una mujer que adoraba a Mary, llamada Jane. Los jóvenes la acompañaron cuando murió en 1851 y cumplieron su deseo de enterrarla junto a sus padres. Los tres, la pionera feminista, el filósofo político y la mujer libre que escribió *Frankenstein* y conquistó la imaginación del futuro, están enterrados junto a la iglesia St. Peter's, en Dorset, Inglaterra. Las cenizas del poeta Percy Shelley están enterradas en Roma pero su corazón, siempre conservado por Mary, yace junto a ella en la tumba.

Agosto de 2010,
colección Clásicos del Terror, Editorial Planeta,
prólogo al cuento «El mortal inmortal»

MUERAN HUMANOS

Cuando era niño, Howard Phillips Lovecraft solía despertar gritando en medio de la noche. Sufría de terrores nocturnos, decía que lo atacaban seres oscuros, y no podía volver a dormirse. Pronto usaría las pesadillas para sus primeros cuentos, pero en esos primeros años los sueños espeluznantes solo eran una penuria más que se agregaba a su ya bastante desdichada vida. Su familia, que podía trazar sus orígenes hasta los pioneros de Nueva Inglaterra, había entrado en una imparable decadencia económica. El niño vivía con su madre, sus dos tías y su abuelo en una casa poco espaciosa. El padre agonizaba en un hospital psiquiátrico, enfermo de sífilis, demente y quizá violento. La madre había recibido mal la noticia de la locura de su esposo, y también padecía trastornos mentales, aunque no tan graves. Howard los padecía, sin embargo: la madre lo vestía de niña y lo sobreprotegía tanto que el niño acabó siendo enfermizo y arisco. Probablemente todas sus dolencias eran psicosomáticas, en particular una fobia al frío (él la llamaba «alergia») que lo mantenía en cama durante largos periodos durante los que leía vorazmente los libros de la biblioteca de su abuelo, sobre todo los dedicados a la química y a la astronomía. A pesar de que muchos lo consideraban un prodigio —a los diez años de edad ya escribía cuentos, y su interés por la ciencia aumentaba cada día— no logró terminar la escuela secundaria, y por lo tanto nunca ingresó a la universidad. Fue un autodidacta y también un hombre frustrado y enojado porque fueron sus propias limitaciones, físicas y mentales, las que no le permitieron completar su educación. Después de sufrir una «crisis nerviosa» que le impidió rendir sus exámenes de la secundaria, se recluyó en su casa durante seis años, entre 1908 y 1913. Solo se dejaba ver por su madre. Recién a los veinticuatro años, en 1914 abandonó su encierro, al menos en parte: le escribió una carta al editor de la revista *The Argosy*, quejándose por la lamentable calidad de las historias románticas que publicaba uno de sus escritores más populares. El editor, lejos de ofenderse, publicó la carta, que provocó un furioso debate en la sección dedicada a los lectores. Contento por la respuesta del público e interesado en las evidentes lecturas y el estilo lapidario de Howard, el editor Edward F. Daas lo invitó a colaborar con ficciones, en esa y otras revistas nucleadas en la

Asociación de Prensa Amateur que presidía. Al principio Lovecraft (que había decidido abandonar su nombre y firmaba con sus iniciales) le envió poemas, pero hacia 1917 consiguió publicar en revistas de circulación popular como *Weird Tales* cuentos tan célebres como «Dagón» y «La tumba». Al mismo tiempo, conseguía un fiel grupo de admiradores entre los que estaba Robert Bloch, el autor de *Psicosis*, la novela que más tarde llevaría al cine Alfred Hitchcock.

Lovecraft no fue famoso ni prestigioso en vida: apenas contaba con ese puñado de excéntricos seguidores. Sus posturas ideológicas y políticas eran, además, repudiables: era racista, germanófilo, admirador de los fascismos europeos y profundamente reaccionario. Lovecraft idealizaba el pasado, su propia «pureza» como anglosajón, evitaba el contacto con otras personas, era extremadamente puritano en cuanto a la sexualidad —detestaba el erotismo y consideraba asquerosa toda voluptuosidad— y no podía vivir fuera de Providence ni lejos de sus gatos y su habitación, donde escribía siempre con las ventanas bajas y luz eléctrica, de noche o de día.

Cuando su madre acabó internada en el mismo hospital psiquiátrico que su padre después de años de deterioro de su salud mental, y tras un fracaso matrimonial —que lo arrancó de Providence para llevarlo a Nueva York, a la que detestó profundamente—, Lovecraft se hundió en la pobreza y volvió a su ciudad natal para siempre y al mismo tiempo creó dos grandes hitos de la literatura de terror: los mitos de Cthulhu y el *Necronomicón*.

H. P. Lovecraft es un escritor anfibio, con un pie en la ciencia ficción y otro en el terror. Él mismo se encargó de definir las características, según su juicio, del horror en la literatura, y lo hizo en su ensayo de 1927 *Supernatural Horror in Literature*. Para él, el principal terror es el miedo a lo desconocido. Y si bien ese miedo se ha ido reduciendo con el paso del tiempo —y los alcances de la ciencia, que encuentra explicaciones a fenómenos antes enigmáticos—, «la mayor parte del cosmos exterior aún permanece sumergida en un depósito de infinito misterio… Por eso existe el horror cósmico y es imprescindible cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas».

Al horror cósmico pertenecen los mitos de Cthulhu, la creación más importante de H. P. Lovecraft: los mitos fueron ampliados y continuados por algunos de sus escritores amigos y se siguen ramificando hasta hoy; el artista H. G. Giger (que diseñó el monstruo de *Alien*) les dedicó un libro entero; hay varios juegos de rol y videojuegos inspirados en ellos e infinidad de continuaciones. ¿De qué tratan estos mitos? Primero hay que decir que Lovecraft mismo jamás los llamó así: fue el nombre elegido por su más importante seguidor y amigo cercano, August Derleth. Lovecraft tan solo los llamaba mitos, y

su historia —compleja y en expansión— puede resumirse así: hace eones, cuando la Tierra estaba habitada por seres primitivos, el planeta fue conquistado por dioses antiguos llegados desde el espacio. Dominaron el mundo con magia negra y todo el poder de su maldad. Un día sus fuerzas mágicas decayeron y perdieron sus poderes. Fueron expulsados de la tierra. Pero no están muertos y conspiran y acechan en los vacíos que habitan, esperando el momento para volver a la Tierra. Algunos de estos dioses, conocidos como «los Antiguos», son Cthulhu, el sacerdote que vive en el fondo del mar y espera despertar para reinar; Azathot, el dios ciego e idiota; Yog-Sothoth, el «todo en uno y uno en todo»; Nyarlathotep, el mensajero. Algunos de estos dioses no tienen forma o no pueden ser descriptos. En otras ocasiones, Lovecraft los caracteriza como entidades gigantescas y gelatinosas, mestizas, mezcla de… ¡pulpo y perro! En muchos cuentos como «El horror de Dunwich» o «La sombra sobre Innsmouth» estos dioses dormidos que están intentando volver han logrado, al menos, el mestizaje con humanos. De esta forma producen seres mutantes, monstruosos, que proliferan en Nueva Inglaterra: Lovecraft incluso inventó ciudades como Arkham, y una universidad, la de Miskatonic, para construir su propio mundo fantástico que sin embargo se parecía terriblemente a Providence y sus alrededores.

¿Y cuál sería la puerta que les daría paso a estos dioses antiguos, la llave para que vuelvan a reinar? Esa entrada es el *Necronomicón*, el libro maldito de magia negra que Lovecraft inventó y que muchos, incluso hoy, creen que es real, que existe o que ha existido alguna vez. Pero no: es un texto apócrifo, de su invención, un método literario que tenía pocos antecedentes, y que años más tarde perfeccionaría Jorge Luis Borges. El *Necronomicón* de Lovecraft, que jamás escribió sino que apenas cita en sus cuentos, a veces de manera extensa, es un libro de invocaciones para servir al culto sacrílego de los dioses primigenios y hacer contacto con ellos. Estas invocaciones podrían sacarlos de las tinieblas. El problema es que, si los dioses despiertan, la humanidad morirá o será esclavizada. El autor del *Necronomicón* (cuyo título en árabe sería *Al Azif*, que significa «el zumbido de los insectos y de los demonios») habría sido el poeta loco Abdul Alhazred, de Yemen; y habría escrito su obra en el siglo VII. Dedicado a la magia negra y devoto de los terribles Cthulhu y Yog-Sothoth, se recluyó diez años en el desierto para tomar contacto con sus deidades, y cuando lo logró plasmó sus conocimientos en un libro. Pero no se sale tan alegremente del contacto con los dioses primigenios y toda su crueldad: Abdul Alhazred murió devorado frente a mucha gente por un dios invisible: los aterrorizados testigos tan solo lo vieron desaparecer de a partes, víctima de mordiscos fantasmas.

El libro, tan peligroso, fue quemado varias veces pero se conservan

copias (¡Lovecraft incluso menciona una traducción al latín en la biblioteca de la Universidad de Buenos Aires!) y varios personajes de Lovecraft suelen dar con una. Dice el *Necronomicón* tal como es citado en el cuento «El horror de Dunwich»: «Por su insano olor los conoceréis… Yog-Sothoth es la llave que abre la puerta por donde las esferas se encuentran. El hombre rige ahora donde antes lo hacían Ellos, pero pronto regirán ellos donde ahora rige el Hombre… Aguardan pacientes y confiados pues saben que volverán a reinar sobre la Tierra.»

Este es el gran horror, entonces: la vuelta de los dioses siderales que tarde o temprano acabarán con la humanidad. Y los humanos que tienen el desgraciado privilegio de conocerlos casi siempre enloquecen, o desaparecen, o sufren la más abyecta de las muertes. Lovecraft era un conservador acérrimo, y este destino fatal de los humanos tiene algo de sentencia: creía que la civilización era decadente, que estaba siendo corrompida, que se acercaba a su fin. Pesimista, Lovecraft no tenía confianza alguna en el futuro. Cosa extraña en un hombre que, al mismo tiempo, estaba fascinado por la ciencia, pero hay muchas contradicciones de este tipo en la vida de Lovecraft: la más obvia es que su esposa, Sonia Greene, era judía, mientras que él se proclamaba antisemita. Y aunque el matrimonio fracasó, la separación resultó amistosa: ella reconocía el antisemitismo de su marido, pero de acuerdo a los biógrafos, no le daba demasiada importancia. Es posible que Sonia Greene también haya sido una mujer muy, muy extraña.

El racismo de Lovecraft es tristemente innegable; y hay escritores y críticos contemporáneos, como Michel Houellebecq, que creen que el odio racial fue la inspiración para muchas obras del autor. Hay un horror que salta a la vista: en muchos cuentos de Lovecraft la «maldición» suele estar dada por el mestizaje (con los dioses, claro, pero el espanto para el autor consistía en la «mezcla») y por la degradación física y mental —tema que lo preocupaba especialmente, teniendo en cuenta su historia familiar.

H. P. Lovecraft murió en la pobreza en 1937. Tenía apenas cuarenta y seis años. Fue enterrado en el panteón familiar del cementerio de Swan Point y su nombre era tan solo uno más en la lista de parientes muertos. Pero en 1977, un grupo de sus fans decidió que Lovecraft merecía una lápida propia. Y desde entonces, gracias a la donación que hicieron, su nombre tiene su espacio aparte en una contundente lápida de granito. Dos veces por año, sus fans actuales se reúnen allí para leer sus cuentos y celebrarlo. Casi siempre le dejan encendidas velas negras.

Julio de 2010,

colección Clásicos del Terror, Editorial Planeta,
prólogo al cuento «El modelo de Pickman»

BUSCADO VIVO O MUERTO

La biografía de Peter Ackroyd sobre Edgar Allan Poe, *Poe, una vida truncada*, empieza por el final, por la muerte. Y no es extraño: las circunstancias del deceso de uno de los padres fundadores de la literatura norteamericana han excitado las imaginaciones de investigadores, expertos, fanáticos y curiosos, por la sencilla razón de que es un misterio, y qué más irresistible que una muerte misteriosa y terrible para el creador de narraciones tan macabras y morbosas. Ocurrió en octubre de 1849, y estuvo precedida de cantidad de signos inquietantes: Poe visitó a su médico en Richmond y sin darse cuenta se llevó el bastón del profesional; iba a embarcarse rumbo a Baltimore, primera escala en un viaje hacia Nueva York: pero se olvidó el equipaje en tierra antes de tomar el barco. Esa fue la última vez que sus conocidos lo vieron, hasta que lo encontraron ya agonizando en una taberna, seis días más tarde.

El encargado de hospitalizarlo fue Joseph Evans Snodgrass, exeditor de un periódico para el que Poe había trabajado. Fue avisado por un trabajador de imprenta —que escuchó a Poe pedir por Snodgrass— y cuando llegó a la taberna, se encontró con el escritor sumamente borracho, vestido con ropas que claramente no eran suyas y el bastón del médico en la mano. Estuvo internado unos días, agitado y delirante, hasta que murió llamando a los gritos a un tal Reynolds. No se sabe cuál fue la causa de su muerte. Ni qué había estado haciendo durante esos días en Baltimore. «La hipótesis más aceptada», escribe Ackroyd, «es la de que fue utilizado como "lacayo" para fines electorales; es decir, lo habrían estado vistiendo con distintos ropajes, de manera que habría podido así votar más de una vez por un candidato concreto. A estos falsos votantes solía encerrárseles en corrales o posadas, donde se les suministraba alcohol en abundancia. También corrió la voz de que "Reynolds", el nombre que Poe no dejó de gritar en su delirio final, era el apellido de un interventor electoral que se encontraba en la taberna de Ryan.» Ackroyd reconoce que es una explicación posible, pero no la única: «El pozo es demasiado profundo para que pueda recuperarse la verdad.» En cuanto a la causa de muerte, el biógrafo y autor de *Chatterton* y *Londres*, una biografía ofrece las varias explicaciones para la muerte

temprana (Poe tenía cuarenta años) que barajan los investigadores: *delirium tremens*, tuberculosis, tumor cerebral, diabetes.

¿Por qué comienza su biografía, editada originalmente en 2008, por el último acto? Quizá porque en este momento particular se vive una particular fiebre por el último misterio de Poe. La chispa la encendió el bestseller de Matthew Pearl, *The Poe Shadow* (2006) —que editó después de la superexitosa novela *El club Dante*—, que pone a un admirador llamado Quentin Clark en la búsqueda del verdadero C. Auguste Dupin —el hombre real que habría inspirado al detective de «Los crímenes de la calle Morgue» y «El misterio de Marie Roget»—, único capaz de descifrar el enigmático deceso. El libro es un thriller mezclado con ficción histórica, pero toma nota de las investigaciones planteadas hasta allí por especialistas. Como los del Centro Médico de la Universidad de Maryland, que en 1996 anunciaron que, de acuerdo con los síntomas recopilados, Poe podría haber muerto de rabia, aunque reconocieron que probablemente nunca se sabrá la verdad, ya que no hubo autopsia. Más de diez años después, el Museo Edgar Allan Poe de Virginia inauguró una exhibición permanente dedicada a las diferentes teorías sobre la muerte de Poe. Un año después de editar su libro, cuando estaba en gira promocional, Matthew Pearl difundió una nueva evidencia: en los archivos de la Universidad de Virginia y de la Biblioteca de Baltimore encontró artículos periodísticos donde se narraba la exhumación del cadáver de Poe; fue movido veintiséis años después de su muerte para que ocupara un lugar más vistoso en el cementerio. En los diarios se decía que «el cerebro del poeta Poe estaba en perfecto estado de conservación, y la masa encefálica no evidenciaba signos de desintegración o descomposición». Pearl consultó con una médica y ella le dijo que los periodistas no sabían de qué hablaban, porque el cerebro es lo primero en pudrirse; lo que sí puede calcificarse es un tumor. Así Pearl le dio un nuevo impulso a su novela, y ganó el apoyo de biógrafos como James Hutchisson, que ya había considerado la posibilidad del cáncer (y que detesta la llamativa pero improbable teoría de la rabia).

* * *

Sin embargo, después de leer el libro de Ackroyd, lo que más impacta acerca de Edgar Allan Poe es su vida, no su muerte. Y cómo hizo para vivir en ese estado de desgracia permanente y al mismo tiempo escribir cuentos que inaugurarían géneros, fascinaría a sus contemporáneos europeos y lo volvería relevante hasta la actualidad.

«El suyo fue un destino muy duro, y su vida resultó casi insoportable», dice Ackroyd sobre la terrible existencia de Poe, y tiene razón. Debería agregar, a lo mejor —aunque se desprende del relato

—, que el propio Poe era bastante insoportable. Tenía sus motivos para ser un hombre tan difícil. Nació en 1809 en Boston, durante un día terriblemente frío: una tormenta había inundado el puerto de la ciudad de témpanos a la deriva. Sus padres eran actores itinerantes, apenas poco más que mendigos. El padre pronto abandonó a la familia; la madre, Eliza, murió en 1811 de tuberculosis: «La angustia fue sin duda el compañero de juegos de su infancia. Fue testigo del gradual deterioro de la salud de su madre, en medio de dolorosos accesos de tos y de vómitos de sangre. Imágenes estas que nunca lo abandonarían. En muchos de sus cuentos, Poe resucitará las facciones consumidas por la tisis de la mujer amada.»

Poco después fue adoptado por el hombre de negocios John Allan, con quien tuvo una relación afectuosa al crecer, pero muy mala desde la adolescencia. A su madre adoptiva sí la quería; pero ella también murió de tuberculosis cuando Poe era todavía un chico. Hacia 1820 vivía en Richmond, Virginia, y se formaba su personalidad de sureño, que jamás abandonó, mucho menos cuando vivió entre yanquis (tanto en Nueva York como en Filadelfia o Boston). Poe era esclavista, conservador y no le interesaba en lo más mínimo la política; odiaba el abolicionismo y el trascendentalismo. De todo se aburría: estudió en West Point y fue dado de baja deshonrosamente; estudió lenguas antiguas y modernas, pero en la universidad prefería beber y apostar: hacia 1826, su padre adoptivo se negó a pagar sus deudas de juego (que ascendían a dos mil dólares, una fortuna en la época) y él abandonó el hogar para unirse al ejército. Para entonces ya estaba claro que lo único que le interesaba era la poesía. Su padrastro aseveró que no pensaba pagarle una carrera de literato. No lo respetaba, ni lo quería, ni le creía. Escribe Ackroyd: «Sabemos que Poe era un fabulador nato, y que su mendacidad ocultaba inseguridad y orgullo en igual medida.» Agrega más adelante: «Poe bebía durante tardes, noches e incluso semanas enteras; y permanecía por completo ebrio, con la urgente necesidad de que lo trasladaran al hospital o a la casa. A veces llamaban a la policía.»

En 1831, Poe dejó el ejército y se fue a vivir a Nueva York, donde empezó su carrera como periodista y crítico literario, que con muchos tropezones conservaría hasta la muerte, a veces como redactor, en ocasiones como editor de reseñas. En la ciudad vivía su tía, Maria Clemm, junto a su hija Virginia. Con los años, Maria sería quien lo protegiera hasta en los momentos más terribles, una suerte de segunda (¿tercera?) madre, y Virginia se convertiría en su esposa… cuando la chica tenía trece años.

No bien se armó esta familia, llegó el cuarto compañero de la vida de los Poe: la miseria. Los tres se mudaban siguiendo los trabajos de Poe, que con frecuencia era despedido de las redacciones por borracho

o díscolo, y en cada lugar hacían malabares no ya para llegar al siguiente sueldo sino para sencillamente alimentarse. Para colmo, Virginia se enfermó de tuberculosis y Poe, que veía a la historia repetirse con demasiada frecuencia, no podía soportarlo y bebía. Y, para peor, era pendenciero y desagradecido. A su polémica con el poeta Longfellow hay que sumar una larga lista de escritores y editores a los que destrozó, quizá gratuitamente, con su pluma filosa desde los periódicos y revistas donde trabajó. Y luego estaba su personalidad arrogante, que para Ackroyd provenía de su afán de legitimidad originado en una infancia espantosa. Una anécdota: los tres Poe estaban en la miseria más espantosa —la suegra Maria juntaba hierbajos para hacer sopa— y excompañeros de una publicación donde Poe había trabajado hicieron una colecta para darle al escritor unos cincuenta dólares, suma no desdeñable entonces. Poe tomó el dinero, pero le mandó una carta al director del diario donde decía que él no era ningún mendigo, que tenía cantidad de amigos a quienes hubiera podido pedir prestado, y no terminaba de agradecerle sinceramente. Más bien, parecía indignado.

Lo poco que le quedaba de cordura pareció perderlo cuando murió su esposa Virginia: en un macabro detalle final, la chica fue pintada *post mortem* cuando Poe se dio cuenta de que no tenía ningún retrato de ella. A la muerte de Virginia le siguieron seis semanas de delirio, un cortejo desaforado a dos mujeres —al mismo tiempo— que fracasó, y en 1849, la muerte. Su vida fue tan angustiante e intensa que cuesta imaginar cuándo tuvo tiempo y espacio de escribir relatos de la excelencia de «La máscara de la muerte roja» o «La caída de la casa Usher».

* * *

A la biografía de Ackroyd se le suman los *Cuentos completos* de Edgar Allan Poe, en traducción de Julio Cortázar (casi indudablemente la mejor en castellano). Todos los clásicos están allí: los grandes relatos de horror que además desnudan las obsesiones y fantasías más oscuras de Poe: la claustrofobia («El pozo y el péndulo», «El tonel de amontillado»), las mujeres jóvenes muertas o agonizantes («El retrato oval», «La caída de la casa Usher», «Ligeia», «Berenice») y todos los relatos clásicos. «El relato de “terror anímico” que mayor atención suscitó fue, por supuesto, “La caída de la casa Usher”», escribe Ackroyd. «Sin duda es un clásico del relato corto o, más bien, del poema en prosa. Esta es una de las razones por las que Poe fue venerado como maestro por escritores tan dispares como Baudelaire y Maeterlinck. Es un relato de perversidades innombrables que transcurre en una casa mental, en un lugar que no pertenece a esta

tierra, en un marco lleno de sangre, oscuridad y misterio.»

Pero la edición de *Cuentos completos* también incluye otros que no se antologizan con tanta frecuencia, pero revelan facetas diferentes e igual de influyentes. El volumen de 1015 páginas de Edhasa incluye «El camelo del globo», por ejemplo, una de sus más famosas parodias —sobre un cruce en globo del Atlántico ficticio e imposible en aquel entonces— que Poe vendía como relatos sensacionalistas a periódicos, y que acabaron, involuntariamente por parte del autor al menos, anticipando un género que luego se codificaría: «"El camelo del globo" es uno de sus relatos más célebres, entre otras razones porque desbrozó la senda para posteriores autores de fantasía científica, tales como Julio Verne o H. G. Wells. Se ha sugerido incluso que Poe es el precursor de la ciencia ficción de los siglos XIX y XX. Si esta sugerencia se añade a su propia pretensión de ser el iniciador del relato detectivesco, entonces el legado dejado por Poe es simplemente eximio».

Esos primeros relatos detectivescos, «El misterio de Marie Roget», «La carta robada», «Los crímenes de la calle Morgue» y en algún punto «El escarabajo de oro» también están en esta exhaustiva colección, que sigue un orden cronológico. Y hay más sorpresas: cuentos raros como la fábula «Hop-Frog», estampas como «A propósito de Stonehenge: ruinas druídicas de Inglaterra» (uno de los cuatro textos acompañados por grabados) y relatos grotescos y humorísticos como «El Rey Peste», donde Poe deja de tomarse en serio (cosa que hacía en muchas más oportunidades de las que registra su leyenda negra) y recarga las tintas sobre un Londres azotado por la peste, donde dos borrachos llegan a la corte de un rey funebrero que preside una corte de tuberculosos y cojos, muchos de los cuales están vestidos con mortajas e incluso con ataúdes.

No se incluye, claro, su poesía. Ackroyd, en la biografía, le da un lugar importantísimo. Además de destacar el éxito de *El cuervo* —que fue un poema famoso, popular, cuando Poe estaba vivo—, insiste en su manejo único y, una vez más, visionario del lenguaje. «Uno de los más flagrantes infortunios de Poe en esta tierra fue que jamás se reconociera del todo en vida la excelencia de su poesía… Sostenía que la poesía no se preocupa "por sensaciones indefinidas, a cuyo fin la música es esencial, pues la comprensión del sonido dulce es nuestra concepción más indefinida". Esta es una de las profesiones de fe en el arte por el arte cuyo influjo sería profundo y duradero en la poesía francesa del resto del siglo XIX. Su asociación entre poesía y música se adelanta en cuarenta y seis años a la expresión de sentimientos parecidos por parte de Walter Pater.»

Pero Poe no disfrutó de su condición de visionario (como suele suceder), ni aun teniendo cierto éxito entre la crítica con su poesía y

sus relatos: nunca obtuvo el éxito comercial, que le interesaba mucho, claro, porque quería dejar atrás la pobreza. Vivía de prestado, buscando la muerte en sí mismo y en los demás. Baudelaire observó que «esta muerte fue casi un suicidio, un suicidio preparado durante mucho tiempo». Poe decía: «Muchas veces he pensado que podía oír perfectamente el sonido de las tinieblas deslizándose por el horizonte.» Nathaniel Willis, uno de sus últimos editores, dio una descripción impresionante: «Tenía una presencia de ánimo y un magnetismo especial. Pero era un hombre que no sonreía nunca.»

20 de septiembre de 2009,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL ODIO

VAMOS POR PARTES

«Desde el infierno», escribía en rojo Jack el Destripador durante el verano y el otoño de 1888, cuando aterraba el East End, el barrio más pobre de Londres. Es el asesino serial más famoso de todos los tiempos, y el más enigmático. Fue un adelantado a su época: para atraparlo hacían falta técnicas forenses entonces desconocidas y Scotland Yard abrió su primer departamento de huellas dactilares recién en 1901. El desorden de la investigación no puede atribuirse solo a la falta de pericia de la policía. Jack era astuto hasta lo sobrenatural.

La única certeza en cuanto al Destripador es que ejerce una fascinación morbosa para millones de personas. Toda la obsesión del siglo XX por el asesinato como una de las bellas artes lo tiene como único antecedente. El Destripador se movía aproximadamente en una milla cuadrada del East End, en los barrios de Whitechapel, Spitalfields y la City. Mataba solo los fines de semana, de madrugada. Solo asesinó prostitutas; el East End contaba con unas mil doscientas mujeres que vivían de la prostitución. El número canónico es de seis crímenes; algunos expertos le atribuyen cinco, otros hasta diez. El nombre Jack el Destripador tiene origen en una carta recibida por la Central News Agency el 27 de septiembre de 1888, después del tercer crimen, firmada como «Jack The Ripper». No se sabe cuántas cartas envió el supuesto asesino, muchas se han perdido o están en manos de coleccionistas; en su momento, la policía las consideró falsas, obra de un loco o de un bromista excitado por los artículos sensacionalistas que aparecían en los periódicos de la época. Pero una carta, la del 16 de octubre de 1888, es especialmente famosa: contenía el remitente infernal, antes de la firma aparecía la célebre despedida «Atrápenme si pueden», y venía acompañada de medio riñón humano. «Le envío la mitad de un riñón que tomé de una mujer. La otra la freí y me la comí.»

Los testigos en el caso de Jack fueron escasos, y poco fiables. Se trataba de personas aterradas, con frecuencia alcoholizadas. Sus testimonios coinciden en que se trataba de un hombre bien educado —lo escucharon hablar—, de entre treinta y cinco y cuarenta años.

Llevaba maletín. Quedó instalado en el imaginario popular que tenía conocimientos de anatomía, quizás un médico cirujano o un veterinario. Nadie lo vio de frente. Ni siquiera las víctimas: Jack el Destripador mataba por la espalda.

* * *

1) Martha Tabram, 7 de agosto de 1888: tenía treinta y nueve años y, como todas las víctimas de Jack, era prostituta y alcohólica. Su cuerpo apareció en George Yard Buildings, con treinta y nueve puñaladas. Como todas las demás, no fue violada.

2) Mary Nichols, 31 de agosto: cuarenta y dos años. Su cuerpo apareció en Buck's Row (hoy Durward Street); tenía el cuello cortado hasta las vértebras, heridas abdominales que dejaban los intestinos expuestos y cortes transversales en los genitales. Sus órganos no fueron extirpados.

3) Annie Chapman, 8 de septiembre: cuarenta y seis años. Esa noche la habían echado de un infame albergue para desposeídos porque no tenía dinero para pagarse una cama. Su cuerpo apareció en un patio mugriento del 29 de Hanbury Street, con el cuello cortado tan eficazmente que la cabeza casi estaba desprendida del cuerpo. Tenía el abdomen abierto y sus intestinos extirpados se encontraban en el piso, encima de su hombro izquierdo. El asesino se quedó con sus anillos.

4) Elizabeth Stride, 29 de septiembre: cuarenta y cinco años. Fue la primera mujer asesinada durante la noche conocida como la del «doble evento». Era de origen sueco, había sido bella y su cuerpo apareció en Dutfield's Yard, Berner Street, solo con la garganta cortada.

5) Catherine Eddowes, 29 de septiembre: cuarenta y tres años. Su cuerpo apareció en Mitre Square cuarenta y cinco minutos después de que fuera encontrado el de Elizabeth Stride. Jack la había abierto en canal, desde el esternón hasta los genitales; sus intestinos, una vez más, estaban ubicados en el suelo, sobre su hombro izquierdo. Tenía desgarrados los muslos y la vagina. El rostro estaba completamente desfigurado: los labios seccionados hasta cortar las encías, un tajo desde la nariz hasta la mandíbula izquierda que dejaba ver el hueso. El Destripador le extirpó el riñón izquierdo y la mitad del útero. La herida en la vagina se extendía hasta el recto. Después de asesinar a Catherine, El Destripador escribió con tiza sobre una pared de Goulston Street: «Los judíos son los hombres a quienes no se culpará de nada», frase enigmática que quizá quiso extender un manto de sospecha sobre los judíos que vivían en el East End, o quizá solo un insulto antisemita. O un anagrama, una referencia a misterios

ocultistas. Es uno de los misterios que dejó El Destripador. La inscripción no fue fotografiada porque el oficial a cargo, Charles Warren, temía que, cuando fuera vista por los vecinos, se produjeran disturbios y hasta linchamientos. Así destruyó una evidencia de enorme importancia.

6) Mary Kelly, 9 de noviembre: la única víctima del Destripador joven y bella, una inmigrante irlandesa de veinticuatro años, había sido una prostituta cara del West End años antes. Fue la víctima con la que más se encarnizó. La encontró el dueño del miserable cuarto que alquilaba cuando fue a reclamar su dinero. Su cuerpo estaba sobre la cama en una habitación de Miller's Court. Boca arriba, el Destripador le cortó la carótida, desfiguró su rostro hasta dejarlo irreconocible y le abrió el cuerpo en canal. Los genitales eran una masa informe. Le amputó los pechos y colocó el hígado en un lado de la cama; dejó los intestinos sobre la mesa de luz. Le extirpó todos los órganos salvo el cerebro, y su pierna izquierda estaba tan despellejada que se veía el fémur. Se llevó su corazón.

* * *

Se publica ahora en la Argentina *Retrato de un asesino. Jack el Destripador: caso cerrado*, una investigación periodística de la escritora bestseller norteamericana Patricia Cornwell, creadora del personaje Kay Scarpetta, la doctora forense que atrapa asesinos seriales. Cornwell, millonaria, se obsesionó con ganarles a todos los expertos y descubrir la verdadera identidad de Jack el Destripador. Considera a su investigación la resolución definitiva. Gastó seis millones de dólares de su bolsillo en buscar información sobre su sospechoso. Mandó hacer costosísimos estudios de ADN, compró incluso el escritorio de su Jack. Pero ¿es convincente? No tanto. En cualquier caso, las «pruebas» que aporta están lejos de ser concluyentes. Lo que Cornwell tiene entre manos es una hipótesis más, caprichosa, apasionante, pero endeble. La escritora le pone nombre a Jack el Destripador: se trataría del pintor Walter Sickert, uno de los más grandes artistas plásticos británicos junto a Turner y Bacon (y una influencia importantísima para este último). ¿Por qué Sickert? Cornwell ofrece algunas pistas importantes.

Sickert tenía veintiocho años cuando sucedieron los crímenes. Era políglota, adicto a los periódicos sensacionalistas, escritor compulsivo, hombre de sociedad que se codeaba con Edgar Degas (de quien fue discípulo), André Gide, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Henry James, Paul Monet y hasta Marcel Proust. Le gustaba disfrazarse y usar seudónimos. Sus lugares de trabajo eran por lo general antros secretos, y frecuentaba el East End para buscar prostitutas que le sirvieran

como modelos; interesado en los bajos fondos y el music hall, no les temía a los barrios peligrosos de Londres y los recorría hasta el amanecer, en frenéticas caminatas. Hasta allí, Sickert solo entra en la lista de sospechosos por ser un hombre de clase alta que visitaba en forma clandestina el barrio de los crímenes. Y un prepotente misógino que voceaba su desprecio por las mujeres. Pero Cornwell se atreve a sostener que Sickert perpetró crímenes sexuales (por lo general son de este tipo los que cometen los asesinos seriales) por un trauma de la niñez. Escribe: «Nació con una malformación de pene que lo obligó a someterse a una intervención quirúrgica a muy temprana edad y puede que la cirugía lo dejase desfigurado, si no mutilado. Cabe suponer que fuera incapaz de una erección y que su miembro no tuviese el tamaño suficiente para la penetración.» A partir de esto, sostiene que Sickert se vengaba de su malformación matando a las mujeres que ofrecían ese sexo del que él no podía disfrutar.

Terca, Cornwell cruzó cartas de Sickert con cartas que el Destripador envió a la policía y a los diarios. Cabe aclarar que la autora cree que las cartas, tomadas como fraudulentas, fueron escritas realmente por el asesino, una teoría que va en contra de lo que se considera cosa juzgada sobre esta correspondencia. El mejor resultado de pruebas genéticas lo obtuvo de la añeja saliva adherida al sello de una carta del Destripador que contenía una secuencia de ADN mitocondrial bastante precisa. Esta misma secuencia pudo aislarse en otra carta del Destripador y en dos del pintor Walter Sickert. Son las muestras de ADN más antiguas que se han analizado en un caso criminal. Pero estas secuencias pueden encontrarse, según otros expertos, en una persona entre mil, lo que deja un margen amplísimo. Cornwell cree que todas las cartas del Destripador pudieron ser escritas por una misma persona porque un artista como Sickert podía desfigurar con facilidad su letra. Pero también ofrece una prueba más contundente, descubierta en 2002: «La policía creía que el Destripador escribía con sangre. Pero lo que siempre se había tomado como sangre humana o animal resultó ser un pringoso barniz marrón, o quizás una mezcla de tintas; estas manchas, salpicaduras y chorretones de aspecto sanguinolento se hicieron con un pincel de pintor. El Destripador escribió en papel vitela y en papel con filigrana, pero la policía no se fijó en estas delicadas pinceladas ni en la calidad del papel, que se atribuyen a un bromista analfabeto o desequilibrado.» Además, tanto Jack como Sickert escribían sobre la misma marca de papel: A Prairie & Sons.

De todos modos, Cornwell admite que solo cuenta con «un discreto indicador de que las secuencias de ADN mitocondrial de Sickert y el supuesto Destripador proceden de la misma persona». Que Sickert escribiera las cartas no implica que matara a nadie; solo demuestra

que era un perverso. Cornwell no pudo ir más lejos con los estudios de ADN porque el cuerpo de Walter Sickert fue incinerado, y no tuvo hijos. Un auténtico e intuitivo golpe maestro para los investigadores futuros, en caso de que el pintor fuera el asesino. Cornwell no cree, como la mayoría, que Jack fue necesariamente un médico: «No es preciso tiempo ni habilidad para destripar a una persona. No es necesario ser cirujano o patólogo forense para encontrar el útero, los ovarios y otros órganos internos. Además, incluso para un cirujano sería difícil operar en la oscuridad. Las lesiones que, por ejemplo, infligió al cuerpo de Catherine Eddowes no requerían conocimientos de cirugía. Se limitó a cortar como un poseso.» Y al canónico número de seis crímenes le agrega muchos más, solo que fuera de Whitechapel: calcula que mató a quince personas más.

De todos modos, lo mejor de *Retrato de un asesino* no es su solidez. Lo mejor son los impresionantes detalles acerca de la vida cotidiana en el East End. Y datos estremecedores, como el siguiente: «Las fotografías del depósito de cadáveres se tomaban con una cámara de madera grande que solo enfocaba las imágenes de frente. Cuando la policía necesitaba plasmar la imagen de un cadáver debía ponerlo de pie o apoyarlo contra la pared, ya que era imposible girar el objetivo hacia abajo o hacia los lados. A veces se colgaba al cuerpo desnudo por la nuca de un gancho o un clavo.» Lo más importante es, sin duda, la reconstrucción de la vida de las prostitutas asesinadas, el homenaje a las víctimas, que siempre quedaron en un segundo plano, como piezas de ajedrez en el juego un tanto macabro de los expertos: «Fue una vergüenza que algunos periódicos sugirieran que los crímenes del Destripador eran una proclama socialista destinada a sacar a la luz los entresijos del sistema de clases y los oscuros secretos de la ciudad más grande del mundo. Solo asesinó a prostitutas enfermas, miserables y prematuramente envejecidas. Las mató porque era fácil.»

* * *

La teoría de Patricia Cornwell viene a sumarse a una larga lista de posibles Jack, que suma nombres cada década. Es notable, en la lista de sospechosos, el grado de prejuicio del imaginario colectivo: la orientación sexual fuera de la norma heterosexual, las prácticas de control de natalidad, los desequilibrios emocionales y el poder de la clase dominante son criterios casi excluyentes para determinar la identidad del esquivo asesino.

Teoría de la conspiración:

Es la más popular y una de las más endebles. Se cree que el príncipe Alberto, hijo del rey Eduardo VII, tuvo un casamiento secreto

con una chica católica y pobre, Ann Mary Crook, que trabajaba en un negocio en Cleveland Street. Tuvieron una hija y vivían felices hasta que la reina Victoria se enteró de la indiscreción de su nieto y demandó que se pusiera fin a lo que ocurría. Alice no solo era pobre sino católica, y se creía que un heredero al trono de esa religión podría causar una revuelta revolucionaria, cuando no destrozar el Imperio. Quien se hizo cargo de silenciarlo todo fue Sir William Gull, el médico de la corona. En un raid a plena luz del día, el príncipe fue arrancado de su nido de amor y Ann fue llevada a un asilo para enfermos psiquiátricos, donde se cree que la lobotomizaron. La hija quedó a salvo con su nana Mary Kelly, una prostituta irlandesa muy bella, íntima amiga de Alice Crook. Ella entregó a la criatura a un convento, y se escondió en el East End. Pero pronto les contó todo a sus amigas, y ellas decidieron chantajear a la policía cuando necesitaban dinero para pagarles a sus proxenetas. Cuando el primer ministro Lord Salisbury se enteró, recurrió nuevamente a Gull. El médico elaboró un esquema complejo para silenciar a las mujeres, basado en rituales masónicos. Los crímenes serían mensajes sobre el poder y la fuerza de la masonería, y sobre el destino que les esperaba a quienes se les opusieran. Lo atractivo de la teoría de la conspiración es que es imposible probarla y, al mismo tiempo, que sea difícil de probar la convierte en creíble. La evidencia no existe porque la conspiración se encargó de destruirla. ¿No hay certificado de nacimiento del príncipe y Annie? Es porque lo destruyeron. ¿No hay evidencia de que Gull fuera masón? Lo ocultaron. Esta es la teoría que publicó Stephen Knight en *Jack The Ripper: The Final Solution* (1978) y a la que adscriben la novela gráfica *From Hell* (Desde el infierno) de Alan Moore y la película del mismo nombre de los hermanos Hughes.

Montague John Druitt:

Fue el sospechoso número uno de la policía londinense, pero con muy poca evidencia. Experto en críquet, graduado del Winchester College, secretario y tesorero de la Blackheath Cricket, Football and Lawn Tennis Company en 1885, Druitt fue despedido de su puesto como maestro de escuela en Blackheath por problemas que solo se pueden conjeturar; quizá un escándalo sexual. Su cuerpo fue descubierto en el Támesis el 31 de diciembre de 1888. Dejó una carta que decía: «Desde el viernes empecé a sentir que iba a volverme como mamá, y que lo mejor para mí era morir.» Su madre estaba recluida en un manicomio. Con su muerte, según la policía, se acabaron los crímenes. Pero ¿por qué la sospecha? Todo se basa en un informe del inspector McNaghten en el que afirmaba que tenía casi la seguridad de que se trataría de Jack, y que lo sabía por la familia del deportista y maestro. Si el policía tenía más evidencia, no la dijo. Solo agregaba

que Druitt era hijo de un cirujano, y eso explicaría su *modus operandi*. El desdichado Druitt tiene una excelente coartada, no obstante: jugó varios partidos de críquet en agosto y septiembre de 1888, en Bournemouth y Dorset; ni siquiera estaba en Londres cuando asesinaron a las dos primeras víctimas.

Jill The Ripper:

Jack sería mujer y partera. Por eso podría moverse con facilidad a altas horas de la noche, mientras todo Londres buscaba a un hombre. Si había sangre en su ropa, sería solo una consecuencia de su trabajo. Además tendría los conocimientos anatómicos necesarios. La Destripadora tiene nombre: Mary Pearcey, partera, que en 1890 apuñaló a la esposa de su amante y a su hijo; les abrió la garganta y los tiró a la calle. Fue condenada a morir en la horca ese mismo año. Sir Arthur Conan Doyle estaría de acuerdo: creía que Jack se disfrazaba de mujer para evadir a sus captores y ganarse la confianza de las mujeres.

Francis Tumblety:

Suma muchos puntos porque era estadounidense (por adopción, pero criado allí a fin de cuentas), patria de los asesinos seriales. Se trata de una de las hipótesis más sólidas, expuesta por Stewart Evans en el libro *Jack The Ripper: First American Serial Killer* (1996). Pasó su niñez en Nueva York y desde 1850 ejerció la medicina de forma ilegal. Fue arrestado varias veces por practicarles desastrosos abortos a prostitutas. Atravesó Estados Unidos disfrazado de militar, en un carromato blanco; cuando estalló la Guerra Civil, fue médico en el frente. Conocido misógino, los testimonios de sus conocidos afirman una y otra vez que se refería a las mujeres como «ganado», y a las prostitutas en especial como «una plaga a ser exterminada». Guardaba una colección de frascos con órganos humanos en conserva; la mayor parte, úteros. Tuvo que huir de su país cuando lo acusaron de participar en la conspiración para asesinar a Abraham Lincoln, un rumor que destrozó su reputación. Se fue a Inglaterra a fines de 1869. Allí comenzó a verse con Sir Henry Hall Caine, con quien habría tenido un romance. En noviembre de 1888 fue arrestado en Liverpool por asalto indecente a cuatro hombres, eufemismo por relaciones homosexuales. Siempre se lo tuvo como sospechoso de los crímenes de Whitechapel, y fue detenido por ellos, pero escapó a Estados Unidos en diciembre de ese año. Lo siguieron, pero no pudieron encontrarlo. Murió en St. Louis, después de amasar una importante fortuna. Ni bien dejó Inglaterra, los crímenes en Whitechapel se detuvieron.

Príncipe Alberto, duque de Clarence:

Conocido como Eddy, el hijo del rey Eduardo VII tuvo una vida corta y desdichada. Se cree que era retrasado mental; se sabe que estaba casi sordo. Quienes lo señalan como El Destripador sostienen que solo un príncipe podría mantener tal grado de impunidad, y por supuesto la protección de la familia real. Según la sospecha, sufría de sífilis; la enfermedad en su último estadio lo habría vuelto loco, y lo llevó a cometer los crímenes. Su doctor era Sir William Gull, que después de la noche del doble crimen lo internó en un neuropsiquiátrico, pero el príncipe escapó y mató a Mary Kelly, tras lo cual fue encerrado nuevamente y murió de influenza en 1892, o bien de un «ablandamiento del cerebro» en un hospital de Sandringham, o bien fue asesinado con una sobredosis de morfina. Nunca pudo probarse que tuviera sífilis: no hay papeles que lo confirmen y las cartas del Dr. Gull fueron quemadas. Los archivos de la corona dejan sentado que Eddy ni siquiera estuvo en Londres durante los crímenes; habría pasado el verano y el otoño en Yorkshire y Escocia. Esta teoría fue defendida por Frank Spiering en su libro *Prince Jack*. En 1978, Spiering le pidió a la reina Isabel II que dijera la verdad sobre Eddy, que abriera los archivos reales o se manifestara de alguna manera sobre el príncipe destripador. La soberana aún guarda silencio.

14 de septiembre de 2003,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

INFLUENCIA

Hace años que graba canciones desde su encierro aunque desde diferentes cárceles. Y pasó por muchas: se puede arriesgar que Charles Manson es una de las personas que más tiempo de vida han pasado tras las rejas: lleva cincuenta y seis años preso, y tiene setenta y tres. Ya puede quedar libre, pero en 2007 asistió a su audiencia de libertad condicional n.º 11, y la salida le fue negada una vez más —se cree que él mismo boicotea su liberación, que quiere quedarse adentro porque a esta altura es casi el único mundo que conoce—. Ya está viejo, y afuera lo espera una fama desproporcionada de asesino célebre, a él que, hasta donde la justicia pudo probar, nunca mató a nadie. Según se desprendió del juicio y la investigación, Charles Manson mandó matar por medio de su Familia; de todos modos, fue encontrado culpable de asesinato por conspiración e instigación, y solo se salvó de la silla eléctrica gracias a que en 1969, el año de su condena, se prohibió la pena de muerte en el estado de California.

Se le permitió vivir, y la mayor parte del tiempo se le permitió tener una guitarra. No es un secreto que Charles Manson quería ser una estrella de rock, y para muchos, incluso los policías de Los Ángeles que lo investigaron, y el célebre fiscal que logró su condena, Vincent Bugliosi, ese deseo no cumplido fue la motivación tras al menos su primer crimen. Simplificando un caso policial tan famoso como lleno de detalles, podríamos resumir aquella masacre más o menos así: el 10 de agosto de 1969, un grupo de miembros de la Familia Manson liderado por Susan Atkins, alias «Sadie», de veintiún años, entró en la mansión de la calle Cielo Drive n.º 10050. Una vez adentro, asesinaron a Steve Parent, un chico de dieciocho años que oficiaba de cuidador, y después a Sharon Tate (actriz, esposa de Roman Polanski, embarazada de ocho meses), a su peluquero y amigo Jay Sebring, y a la pareja formada por Abigail Folger (heredera de una fortuna cafetera) y Voytek Frykowski (escenógrafo), que estaban de visita. Usaron cuchillos y armas de fuego. Pintaron las paredes con sangre, y escribieron algunas palabras que luego se cargarían de significado, como «PIG».

La casa estaba siendo alquilada por Polanski —que se encontraba

en Europa— y su esposa. En realidad su propietario era Terry Melcher, productor musical e hijo de Doris Day, que le había prometido a Charles Manson un contrato discográfico. La relación entre ambos había sido facilitada por Dennis Wilson, de los Beach Boys, amigo de Manson; y había llegado bastante lejos, incluso hasta la grabación de algunos demos y la aprobación del ya entonces muy respetado Neil Young. Pero por distintos motivos, entre ellos que Melcher no estaba tan convencido del talento de Charlie como el resto de su grupo de amigos, y que Dennis Wilson tuvo una fuerte pelea con Manson porque modificó una de sus letras (de la canción «Cease To Exist», que los Beach Boys grabaron como «Never Learn To Love» en su disco *20/20*), la carrera musical del futuro asesino más famoso del mundo se estancó. Se cree que la matanza en la casa de Melcher fue una venganza, o más bien un ataque de perro rabioso —Manson sabía que el dueño no vivía ahí— efectuado por terceros pero con órdenes claras. La noche siguiente, otro grupo también bajo órdenes de Manson asesinó al matrimonio de Leno y Rosemary LaBianca, dueños de una cadena de supermercados, en el barrio de Los Feliz. Aquí dejaron pistas más claras aún: la sangre en las paredes decía «Death to pigs», «Rise» y «Helter Skelter», el título de la canción de Los Beatles incluida en el *Álbum Blanco* que, para Manson, era una auténtica revelación.

Charles Manson nació en Ohio. Su madre tenía dieciséis años cuando lo parió. Ella estuvo presa por unos años y cuando salió, vivió con su hijo en hoteles. Una vez lo vendió por unas latas de cerveza. En 1947 no lo aguantó más y lo abandonó en un orfanato. Charles se escapó, la buscó, la encontró, y ella lo rechazó. A los trece entró a otro instituto de menores, donde abusaron sexualmente de él, además de castigarlo física y mentalmente. En 1952, cuando volvió a caer preso, tenía dieciocho y todavía era analfabeto. Ya estaba escolarizado en su última salida antes de los crímenes: lo soltaron en 1967, se fue directo a Haight-Ashbury, y en cuestión de horas se puso al día con la música y la onda. En meses, era íntimo de Dennis Wilson. El Beach Boy decía: «Charlie es cósmico. Es profundo. Escucha los discos de Los Beatles y encuentra mensajes allí que le indican qué hacer a continuación.» Deslumbrado por sus canciones de folk excéntrico y por las chicas hermosas y tan jóvenes que lo seguían a todas partes, Dennis invitó a Manson a su casa de veinte habitaciones y una pileta de natación con la forma del estado de California. La pasaron muy bien juntos hasta el temita de la letra cambiada: Manson, furioso, le envió a modo de amenaza una bala de plata, y Dennis, que no estaba muy bien de la cabeza, se andaba escondiendo en su propia casa, aterrado cuando no había electricidad, solo para descubrir más tarde que no había pagado la cuenta. Y eso que Charlie no le había contado su teoría sobre el

Álbum Blanco.

Se la contó a David Dalton, amigo de Wilson y autor de un mítico artículo sobre Manson que fue tapa de Rolling Stone en 1969. Dalton era uno de los que no quería creer en la culpabilidad de Manson, convencido de que el sistema y la CIA habían elegido a un hippie como chivo expiatorio para frenar la revolución y acabar con la contracultura. Lo entrevistó en la cárcel, y escuchó acerca de «Revolution n.º 9» como la canción que predecía la caída del *establishment*, sobre «Blackbird» como el renacimiento de los negros y su imposición triunfal sobre los blancos (también de eso se trataba «Rocky Raccoon»), de «Helter Skelter» como grito de guerra y de «Piggies» como denuncia de los cerdos burgueses. Dalton salió de la charla un poco impresionado —Manson siempre fue raro—, pero todavía seguro de que el acusado era inofensivo. Horas después se entrevistó con un oficial de la policía de Los Ángeles. Él le mostró fotos de la escena del crimen. Cuando vio «Helter Skelter» escrito con sangre en la pared se conmocionó. «Supe entonces que la policía tenía razón. Que Manson y su gente eran culpables. Al *establishment* nunca se le hubiera ocurrido usar una canción de Los Beatles recién editada. Y Charlie tenía esta elaboradísima teoría.» Dalton, asustado, fue en busca de su novia, a la que había dejado en la comuna hippie de la Familia en Spahn Ranch —tan confiado estaba—; la guarida era un set de filmación abandonado en el Valle de la Muerte, donde se habían filmado episodios de *Bonanza* y *El Gran Chaparral*; su dueño, George Spahn, vivía allí, era ciego y dependía para todo de las chicas de Charlie, que le pagaban el alquiler con favores sexuales. Días después, el 16 de agosto, el lugar fue allanado, y la Familia se mudó a su otro escondite, otro set abandonado, llamado Barker Ranch, también en el desierto.

«Cuando se necesita un monstruo, el monstruo aparece», diría Dalton años después. «Lo que determina el modo en que pensamos en Manson es su *timing*. Es un demonio del *zeitgeist*, inmaculado en su terror y confusión. Apareció con una precisión casi sobrenatural en los últimos meses de los años sesenta, y pareció cuestionar la totalidad de la contracultura. Su maligna llegada sincronizaba tan bien con la crisis nerviosa y cultural de Estados Unidos que era difícil no dotarla de significados ocultos.» Charles Manson, en efecto, escupió el asado, organizó un final de la fiesta atroz que volvía en contra de los jóvenes de los sesenta lo mismo que defendían: las drogas psicodélicas, la politización radicalizada, las aspiraciones místicas, las puertas de la percepción, los Beatles, la música folk, los Beach Boys, la vida en comunidad, el amor libre, las bellas chicas californianas convertidas por sus palabras en asesinas posesas. Incluso ensució a la nueva aristocracia de celebridades e intelectuales que habían sido sus

víctimas: poco después de los crímenes, Roman Polanski abusó de una menor, y trascendió que proyectaba películas de sí mismo teniendo sexo con menores cuando se acostaba con su esposa, la difunta Sharon.

Como si hubiera querido demostrar, en fin, que los jóvenes de la contracultura nada cambiarían; que no eran mejores que sus padres; que nada tenía sentido, que se engañaban. Dijo en su alegato después de escuchar la condena: «Señor y Señora Estados Unidos: están equivocados. No soy el rey de los judíos ni soy el líder de un culto hippie. Soy lo que hicieron de mí, y este perro loco demonio monstruo asesino leproso es un reflejo de su sociedad. Lo que sea que resulte de este juicio que ustedes llaman justo, sepan algo: en el ojo de mi mente, mi pensamiento les prende fuego a sus ciudades.»

* * *

Por estos días de 2008, desde la cárcel de Corcoran (California), Charles Manson es noticia. Acaba de poner su disco *One Mind* bajo licencia de Creative Commons. ¿Qué significa esto? Que puede bajarse gratis de internet, se puede compartir y hasta usar para mezclas, siempre que se le dé el crédito al autor. Algunos artistas como Nine Inch Nails ya están haciendo uso de este sistema con éxito, pero en el caso de Manson solo puede salir bien: como es un convicto, no puede ganar dinero con sus discos —la plata va para organizaciones de víctimas de la violencia, o familiares de los asesinados—. De modo que ningún sello discográfico, por más *under* que sea, suele editarlo, salvo como una excentricidad, porque con Manson no se gana plata (los distribuidores de su música tampoco pueden cobrar). Por primera vez la tecnología le permite dar a conocer su música: la publicidad, siendo quien es, la tiene asegurada. Es posible que pronto ponga bajo el mismo sistema otras grabaciones famosas, como *Live at San Quentin* de 1993 (que incluye canciones grabadas originalmente en 1983, pero con mejor sonido) o *All The Way Alive*, editado en 2003, grabaciones de estudio de 1967 que en su momento tuvo una edición de apenas cien copias. Y hay muchos más, claro, como *LIE: The Love & Terror Cult*, editado en 1970, que incluye «Look at Your Game, Girl», la canción que le grabó Guns N' Roses en 1993 para su disco de *covers The Spaghetti Incident*.

¿Cómo es *One Mind*? En primer lugar, está claro que lo que impulsa a escucharlo es el puro morbo. Manson es un músico folk muy interesante, pero como él hay muchos. Negar que el máximo interés es escuchar qué hace este demente y decir que uno aprecia la música es una estupidez mayor, además de una mentira. El disco abre con un tema francamente precioso de un minuto y medio llamado «I Can See

You» y enseguida se pone rarísimo —y sube de calidad— con «Angels Fear To Tread», que Manson presenta diciendo: «Esta es una canción acerca de algo en lo que ni siquiera estoy pensando.» Canta muy bien en este tema, con una voz plena (distinta a la muy nasal que exhibía en grabaciones anteriores), y hace gala de un costado canchero, casi *crooner*. Pero todo se pone definitivamente extraño en lo que sigue, «Riding On Your Fears», donde vuelve a su monotema —«soy un espejo de la sociedad», cosa que viene diciendo desde hace cuarenta años— y hace voces satánicas mientras murmura «no sé mucho, pero digo la verdad». Habla de rutas y mar y caballos, y la pregunta flota en el aire: ¿se acordará de todo eso? Mientras se queda en las canciones, está claro que Manson es un compositor de raro talento (como en la muy Costa Oeste «So We Go Again» o «The Black Pirate»). Pero cuando se le da por recitar en trance, sus infames *spoken words*, no solo espanta, sino que aburre. Son derivas de un loco, y resultan insoportables. El ejemplo más claro en este disco son los 12 minutos de asociación libre de «Sweet Words», o la ineficaz «Self Is Eternal», donde se lo escucha como un hippie demoníaco. En *One Mind*, además, se escuchan todo el tiempo, de fondo, los ruidos de sus compañeros de cárcel, y en una parte el ruido de la cadena del baño, que quizás esté usado como efecto sonoro (todo es posible).

Y las noticias sobre Manson no se terminan en el lanzamiento masivo de uno de sus discos. En el rancho Baker, donde la Familia vivió, policías y aficionados locales están buscando restos humanos de asesinados que estarían enterrados allí, en el desierto, desde hace más de cuarenta años. Si aparecieran, y se probara la mano de la Familia, Manson podría volver a ser juzgado y seguramente el mundo podría volver a verlo. Aunque, en rigor, se lo puede ver en imágenes bien recientes: junto con *One Mind* se vende un DVD de su audiencia para la libertad condicional de 2007, en la que, como de costumbre, hizo su número de enemigo público. Si no, habrá que esperar hasta el 2012, cuando tendrá una nueva audiencia para obtener su libertad condicional. Quizás entonces el éxito de su música lo tiente a volver al mundo y presentarla en vivo. Quizá todavía Charles Manson sueña con eso.

27 de abril de 2008,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL ECO NOMBRA AÚN

Elegir el propio nombre siempre fue una tradición de los artistas, deportistas y líderes negros norteamericanos. Hay algo de orgullo en esa operación y de rechazo al nombre esclavo, a los John y Joseph que les dieron los blancos. En el blues proliferaron los nombres vagamente amenazantes, como Howlin' Wolf o Muddy Waters; el jazz se llenó de reyes y duques y Cassius Clay se convirtió en Muhammad Ali de la Nación del Islam.

Tupac Shakur no necesitó de esa operación. Su nombre verdadero, Tupac Amaru Shakur, era mejor que cualquier adopción. Y su origen no necesitaba ninguna reescritura ni subrayado. Su madre, Afeni Shakur, había tenido un alto cargo en las Panteras Negras, algo muy extraño dado el sexismo de la organización. Su padrastro, Mutulu Shakur, también fue un revolucionario, compadre de Geronimo Pratt —padrino de Tupac—, líder de las Panteras en la Costa Oeste. El padre verdadero de Tupac, Billy Garland —con el que jamás tuvo relación—, también era parte de la organización, y su tío, Legs Saunders, un mafioso reconocido.

Afeni Shakur fue arrestada en su casa cuando estaba embarazada de cinco meses, por conspiración para colocar una bomba e intento de asesinato de un policía. La iban a condenar a treinta años, pero hizo su propia defensa y ganó el juicio. Tupac nació un mes después de que ella fuera liberada. Madre estricta y militante, hizo debutar a su hijo en una obra de teatro en el legendario Apollo de Harlem en 1984, cuando su amigo personal Jesse Jackson lanzó su candidatura a presidente.

Doce años después, le dispararon en una intersección de calles de Las Vegas, después de asistir a una pelea de Mike Tyson. Agonizó una semana, y murió el 13 de septiembre de 1996. Tenía veinticinco años, los críticos lo consideraban el mejor *rapper* de la historia, y su carisma e inteligencia lo habían llevado a ser un líder de la comunidad, además de un artista famoso y un actor con enormes condiciones. Diez años después de su muerte, poco queda de ese rap realista y activista que Tupac encarnaba; lo más cercano a su figura es Eminem, que, claro, es blanco y está cada vez más inmerso en su propio mundo. Los

nuevos gangsta —categoría un tanto arbitraria que nuclea a artistas diversos— son del estilo de 50 Cent: poco talento, y una explotación del estilo de vida que resulta genérica y bastante inocua. Tupac fue el último de su especie, y un símbolo complejo: encarnaba la autodestrucción de los jóvenes negros urbanos, pero también la urgencia militante. Quizá porque sus extraordinarias letras estuvieron confinadas a los problemas del gueto y la búsqueda de la identidad en el contexto específico de Estados Unidos, nunca llegó a ser una estrella global. O a lo mejor le faltaban algunos años. En cualquier caso, hoy su ausencia marca el vacío que nadie ocupa en el hip hop rebelde y político —o incluso la falta de un artista con relevancia sociológica en un país paralizado por su propia complejidad.

* * *

Tupac nació en Nueva York, pero hizo la secundaria en la Escuela de Arte de Baltimore, donde estudió teatro, ballet, música y literatura. Pero, al mismo tiempo, vivía en el gueto, sin electricidad, y con una madre que, frustrada por las espantosas condiciones políticas de Estados Unidos en la era Reagan, había caído en una fuerte adicción al crack. «Odié crecer pobre. Vivíamos en una zona de guerra, con ochenta personas hacinadas en un mismo edificio; había que salir armado de casa para protegerse.» A los diecisiete años, se fue a Los Ángeles para escapar de su madre y la miseria, y recaló en Marin City, donde encontró más o menos lo mismo. Fue una especie de despertar: «Me di cuenta de que, como negros, lo que compartíamos era la pobreza. No se trataba solo de mí o mi familia. Era algo más grande. Abusaban de toda mi gente.»

Para 1989, Tupac ya rapeaba en el famoso Marin City Festival de Los Ángeles y poco después firmó contrato con Digital Underground, como *rapper* y bailarín. Había intentado vender crack —el camino más sencillo y a mano para la movilidad social en el gueto— pero no sirvió para el trabajo. «Lo hice solo dos semanas, pero seguí juntándome con *dealers*, fiolos, gente de la calle. Eran los que se preocupaban por mí.» En 1991 lanzó su primer disco, *2Pacalypse Now*, y empezaron los problemas. Hay que tener en cuenta que, antes de grabar, Tupac jamás había tenido problemas con la policía. Pero en 1992 estallaron las revueltas de Los Ángeles, y el disco de Tupac en las bateas —en las letras, su principal enemigo era la policía corrupta— resultaba una especie de bomba. El vicepresidente Dan Quayle proclamó que el disco «no tiene espacio en nuestra sociedad». De ahí a ser el enemigo público n.º 1 había poco, y la actitud beligerante de Tupac ayudaba a quienes querían silenciarlo. Para colmo, obtenía papeles en el cine (en películas como *Juice* y *Poetic Justice* junto a Janet Jackson) ayudado

no solo por su formación como actor, sino por su impactante atractivo físico —Tupac rara vez usaba una camisa, orgulloso de su cuerpo escultural—. En 1992, dos policías lo acusaron de «cruzar la calle temerariamente», le dieron una paliza y terminó preso. Los demandó por diez millones de dólares, y finalmente hizo un arreglo por US$ 42.000. «No pienso callarme», dijo, y estuvo en todos los programas de televisión posibles denunciando a la policía. A partir de entonces, fue detenido 12 veces más. Y en 1993, participó de la Indiana Black Expo, un importante evento artístico y político de la comunidad negra, donde dio un discurso que espantó a todos, incluso a los líderes negros tradicionales que hasta entonces lo habían apoyado, como Jesse Jackson. Dijo: «Diagnostico que nuestra vida debe llamarse Vida de Matón, y que así debemos definirnos. Los blancos nos ven como matones. No importa si somos abogados o "afroamericanos": para ellos somos matones y negros de mierda. Y hasta que tengamos algo, nuestra vida debe llamarse así. ¿Cómo vas a ser persona si te morís de hambre? ¿Cómo vamos a ser afroamericanos si necesitamos armas? Somos matones y negros de mierda hasta que arreglemos el estado de cosas.»

Pocos comprendieron la postura de Tupac, pero los gángsteres detenidos en todas las cárceles del país empezaron a llamarlo por teléfono para recibir instrucciones. «Me asusté. Mi ego estaba fuera de control. Yo era un inmaduro. Tenía veintidós años», dijo tiempo después. El proyecto de Vida de Matón no llegó más lejos de redactar un código de ética para delincuentes y juntar plata en festivales para organizar los barrios y «patrullar las calles». Mientras tanto, sus discos llegaban al doble platino.

Hay que entender el contexto en el que el gangsta rap se convirtió en popular. No es solo el glamour callejero, que también vendía entre los fans blancos de Tupac: en los años noventa, un informe de la ONG Sentencing Project reportó que 610.000 negros norteamericanos entre los veinte y los veintinueve años estaban en la cárcel, mientras que solo 400.000 recibían educación universitaria. Escribe el crítico Nelson George en su libro *Hip Hop America*: «Con tantos hombres jóvenes negros en la cárcel, la mayoría de los afroamericanos tenían un familiar o un amigo tras las rejas o con problemas con la ley, ya fuera como perpetradores o como víctimas. Por supuesto, de esta manera las narrativas que tenían que ver con el crimen y sus consecuencias tenían tanto atractivo: sospechar de las mujeres, adoptar dureza para enfrentar al mundo, odiar a la autoridad, todos temas del gangsta rap, le deben su presencia e influencia a la cantidad de jóvenes negros detenidos en los años "noventa".»

Y pocos articulaban ese estado de cosas con la empatía, potencia y vuelo poético de Tupac Shakur.

Sí, hay rabia en mi música. Es que hay que aplicar la lógica. Si uno sabe que en una habitación hay comida, y la están revoleando por el aire, pero los dueños de la habitación dicen: «No hay comida», e incluso te abren la puerta y te dejan ver la fiesta… Bueno, al principio uno va a cantar: «Tenemos hambre, por favor, déjennos entrar.» Una semana después, la canción cambia: «Tenemos hambre, queremos comer.» Después de dos o tres semanas, es así: «Dennos comida o tiramos la puerta abajo.» Después de un año es: «Vamos a romper la cerradura y reventar la puerta.» Hace años que cantamos y pedimos. Lo pedimos con el Movimiento por los Derechos Civiles, con las Panteras Negras… Hoy toda esa gente está muerta o en la cárcel. Entonces, ¿qué quieren que haga nuestra generación? ¿Pedir?

Lo que quiero es que se vea el horror, para que pare. Con Vietnam vimos el horror por televisión, y por eso terminó la guerra. Quiero hacer lo mismo. Este disco es mi informe de lo que he visto. Es un grito de guerra contra Estados Unidos.

Así hablaba Tupac Shakur en televisión durante uno de sus dos años más complejos, 1993-1994. Primero fue acusado de dispararles a dos policías, después de pegarles a los hermanos cineastas Hughes, y finalmente de abuso sexual a una *groupie* —por último fue detenido por once meses, y la principal acusación fue «abuso por tocar el trasero»—. En noviembre de 1994, sin embargo, empezó el fin: cuando salía de grabar un remix en el mismo edificio en el que trabajaban los líderes de la industria del hip hop de la Costa Este (los productores Andre Harrell y Puff Daddy, más el *rapper* Notorious B.I.G.), le dispararon cinco veces, aparentemente para robarle. La «guerra» entre Costa Este-Costa Oeste había comenzado: por un lado Bad Boy, el sello de Puff Daddy, por el otro Death Row Records, del conocido mafioso Suge Knight. Los problemas de los empresarios —diversos— desgraciadamente terminaron por dirimirse con el enfrentamiento entre sus dos estrellas. Y la escalada recién comenzaba.

«Decían que como estaba preso iba a sacar mi mejor disco. Pero es al contrario, la cárcel te mata el alma. No tenía inspiración porque era un animal enjaulado.»

Tupac, paranoico, escapó del hospital, y tres días después entró a la Penitenciaría del estado de Nueva York, por cargos de abuso sexual.

Mientras Tupac estaba detenido, su disco *Me Against The World* llegó al n.º 1; es el único caso en la historia de un artista preso con un álbum en la cima de los *rankings*. Pero cuando salió de prisión, Tupac era otro. No se trató solo de la experiencia carcelaria: pagó su fianza

Suge Knight, el poderoso y temible dueño de Death Row Records, que le ofreció un contrato leonino: con tres discos iba a pagarle el millón y medio de dólares que costaba su libertad. Eso, además, exigía un alineamiento cuasi militar con los intereses de la Costa Oeste. Radicalizado, Tupac entró en su última etapa, la más contradictoria y tensa.

* * *

Artísticamente, Death Row fue un lugar importante para Tupac. Trabajó con el gran Dr. Dre (hoy productor de Eminem) y con Snoop Doggy Dogg, uno de los mejores y más notables *rappers* de la historia. Compuso veinticuatro temas en dos semanas. En febrero de 1996 lanzó *All Eyes On Me*, un disco doble que vendió nueve millones de copias. Pero, entre una cosa y otra, a Suge Knight se lo acusaba de tener oficinas donde se torturaba a artistas, y Dr. Dre se fue, para formar su propio sello, Aftermath. Tupac grabó un tema donde insultaba a su archienemigo Notorious B.I.G. (decía que se había acostado con su esposa Faith Evans, una típica bravuconada), y la cuestión se calentaba hasta límites muy peligrosos. «No tengo piedad en una guerra», le dijo a la revista *Vibe*. «Voy a sacar a estos negros del negocio. Ya les saqué todo el poder. Y voy a destruir a cualquiera que quiera ayudarlos.»

El 7 de septiembre de 1996, Tupac y Suge Knight se agarraron a piñas con un joven de veintiún años llamado Orlando «Baby Lane» Anderson, después de ver la pelea Tyson-Seldon en el MGM Grand de Las Vegas. Pocas horas después, Tupac recibió cuatro disparos en un cruce de caminos —él iba en auto con su jefe—. Nadie fue detenido jamás por el crimen: varias teorías aseguran que fueron Notorious B.I.G. y la gente de Puff Daddy quienes enviaron a un asesino a sueldo, aunque ellos lo niegan fervientemente. Como sea: un año después, Notorious B.I.G. y el supuesto asesino Anderson también estaban muertos, ambos asesinados. La guerra se terminó, de la peor manera. «El gangsta rap», dice Nelson George, «generó paranoia y vendió millones, además de producir los mejores discos jamás hechos. Pero también creó el clima para que continuara el autogenocidio de los jóvenes de nuestra comunidad, y acabó con la muerte de uno de los artistas negros más talentosos de Estados Unidos.»

Afeni Shakur, la madre de Tupac, descubrió que su hijo solo tenía 300 dólares en su cuenta bancaria en el momento de su muerte. Se supo que él quería grabar a artistas de ambas costas para realizar una especie de tregua artística en la guerra, y que quería abandonar el sello. En los barrios, se lo elevó a la categoría de mártir. En abril de 2003, la importancia de Tupac quedó patente cuando Harvard

organizó un simposio académico llamado: «Todas las miradas sobre mí: Tupac Shakur y la búsqueda del héroe popular moderno.» El profesor Mark Anthony Neal lo llamó «una celebridad gramsciana» y concluyó que era un ejemplo de «intelectual orgánico». En las multinacionales, se vendieron sus discos *post mortem*, pero nunca se volvió a contratar a otro *rapper* tan potente, contradictorio, relevante, y político. Salvo, claro, a Eminem. Que, se sabe, no es lo mismo.

10 de septiembre de 2006,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

FURIA FEROZ

El mundo del hip hop es casi inexpugnable: para entender sus códigos es preciso entender la subcultura que le dio origen, de la que es producto y a la que hace referencia, nacida a principios de los ochenta en los barrios negros de todo Estados Unidos. La complejidad de este universo es un problema incluso para los sociólogos norteamericanos, y no es posible descifrarla en pocas líneas. Apenas se puede decir que tiene que ver con ser negro, ser pobre, no tener oportunidades y encontrar salidas solo en la violencia. Se ha infiltrado en el *mainstream* pop blanco y convive en los *charts* y en los grandes escenarios de premios y galas. Es una plataforma para que un chico negro y pobre salga del gueto y se convierta en Maradona. De hecho, en muchos Maradonas. Un estilo musical casi carente de melodía, basado en las rimas y habilidades del MC (el que tiene el micrófono) es difícil de transferir a quienes no entiendan inglés y, por añadidura, no entiendan el *slang* del lenguaje urbano. A un argentino le cuesta entender el hip hop como a un nativo de Detroit le costaría entender el cuarteto cordobés. Por supuesto, en una globalización dirigida por el mercado norteamericano, el hip hop penetra culturas ajenas, porque lo popular en Estados Unidos es universal; pero llega vaciado de lo social que le dio origen, como si se tratara de cualquier otro género. En este contexto, es difícil comprender la dimensión de un fenómeno como Eminem, el *rapper* más famoso, más vendedor y quizás el mejor de la historia, pero blanco. Es como si un negro grabara un disco de música country y vendiera veinte millones de copias. Los blancos lo adoran, los negros lo respetan y apadrinan. Y si es más fácil de entender para los no norteamericanos, es porque saca al hip hop del gueto y lo lleva a las masas, lírica y literalmente.

Eminem tuvo más suerte que sus pares negros porque es blanco (él lo sabe y no se cansa de decirlo), pero también es cierto que es un gran artista. Sus rimas, su estilo y su potencia son implacables. Puede ser trágico, temible y gracioso al mismo tiempo. Usa varios personajes, a veces en la misma línea, pasando de la burla chillona al grito lleno de angustia. Casi nunca samplea melodías ajenas, y se las arregla con su productor Dr. Dre para que las canciones suenen elegantes, divertidas o aterradoras, según haga falta. Brutal e irritante en su arte,

reconcentrado en las entrevistas, es una estrella, pero además es un artista con algo para escupir.

El imaginario de Eminem está atravesado por esa dicotomía tan norteamericana, incomprensible y tediosa para el resto de la humanidad, de ganadores y perdedores. Que es un *looser* es la única explicación que puede encontrar para ser blanco y pobre. Los negros tienen una historia de esclavitud, minoría, resistencia y lucha para explicarse su marginalidad, y también para encontrar motivos de orgullo (*pride*). Por eso Public Enemy y N.W.A. rapeaban exigiendo un feriado por Martin Luther King, hablaban de violencia policial y de la vida en el gueto. Eminem no tiene esa historia para apoyarse y por eso escribe letanías sobre la vida en los tráileres, la vida frente al televisor, su madre y su exesposa. Y su odio, sin objetivo puntual, disparado hacia cualquier parte, sin control. El rap negro define enemigos; el rap de Eminem ataca todo. «My name is», la primera canción de su debut, *The Slim Shady LP*, empezaba así: «Hola chicos ¿les gusta la violencia? (¡Sí, sí sí!) ¿Les gustaría que me clavara uñas de nueve pulgadas en los párpados? ¿Quieren copiarme y hacer exactamente lo mismo que yo? (¡Sí, sí!) ¿Tomar ácido y hacerse tan mierda como mi vida?… Me importa todo un carajo, Dios me envió para hacer enojar al mundo.» En sus canciones, Eminem utiliza dos temas: su propia vida y la cultura pop. Le dice a Puff Daddy que se cogería a Jennifer Lopez sin preservativo («Y me la cogería aunque fuera mi madre, así tendría medio hermanitos»), amenaza a una chica con ponerle ántrax en el tampón («Anthrax on a Tampax»), acusa a Christina Aguilera de haber tenido sexo oral con Fred Durst (cantante de Limp Bizkit) y Carson Daly (el presentador más famoso de MTV). En el video de «Without me» (*The Eminem Show*) satiriza al programa de Sarah Jessy Raphael (una suerte de reina del *talk show, The Real World*, el *Gran Hermano* de MTV), Elvis, la serie *E! True Hollywood Story, Survivor* y le pega a Moby, uno de sus objetos de desprecio. Es un humor tonto de adolescente pavote que no puede escandalizar a nadie, pero también es un humor negro que juega con el snuff, el gore, la obsesión por los asesinos seriales. Y en el fondo revela a un individuo conservador que hubiera deseado una familia feliz y una casa con patio y perro. El que se encarga de cargarse a todo personaje pop es Slim Shady, su primer álter ego, un bravucón ultraviolento como Alex de *La naranja mecánica*. Cuando se queda dentro de los límites del pop, a Eminem se lo considera un bufón relativamente inofensivo. Pero no se queda ahí y pronto está matando gente, o intentándolo. En *The Slim Shady* ya empezaba la tendencia autobiográfica (y autocompasiva) de Eminem. Su madre era el blanco principal: «Me mintieron toda la vida: pronto supe que mi madre tomaba más drogas que yo». O en «‘97 Bonnie & Clyde», canción en la

que acaba de matar a su esposa para quedarse con la custodia de su hija. Comenzaron a sonar las voces que lo acusaban de misógino y homofóbico. Eminem contestó con un disco feroz: *The Marshall Mathers LP*.

* * *

La historia cuenta que Eminem se llama Marshall Mathers y se crió en varios barrios de Detroit, mudándose de tráiler en tráiler junto a una madre desequilibrada, violenta y adicta a las pastillas. Trabajó en pizzerías y tuvo otros empleos parecidos, y en la escuela la pasó muy mal porque todos los chicos le pegaban: una vez lo mandaron al hospital con una hemorragia cerebral (de ese chico se venga en una canción de *The Slim Shady LP*). Dejó la secundaria a los catorce años. A esa edad conoció a Kim, su exesposa y madre de su única hija, Hailey. Los sábados iba con sus amigos a los concursos de micrófono abierto en el Hip Hop Stop, calle 7 Mile, el centro de la escena de Detroit. Sacó *Infinite*, su primer disco, por un sello local en 1996. Le fue mal. Era un disco alegre. Desde entonces se empezó a poner más hostil. El barrio donde vivían con Kim suena como el Gran Buenos Aires: en dos años les robaron todo cinco veces. En 1997, sin trabajo, desalojado de su departamento y desesperado, viajó a las Olimpíadas de Rap de Los Ángeles, uno de los eventos más importantes de la escena, y quedó segundo. Su furia de perdedor se vio atenuada cuando el demo de esa presentación llegó a manos de Jimmy Iovine y Dr. Dre, popes de Interscope/Universal. Dr. Dre, ex-N.W.A. (Niggers With Attitude: Negros con actitud) y uno de los productores de hip hop más prestigiosos del mundo, dice que el de Eminem fue el primer demo interesante que encontró en toda su vida. Pronto tenía un contrato. En 1999, cuando se editó *The Slim Shady LP*, era una estrella. Un poco antes de ese lanzamiento, su madre, Debbie, lo demandó por diez millones diciendo que las letras de su hijo le causaron «pérdida de la casa rodante, pérdida de crédito en bancos e insomnio».

Y el disco le causó dolores de cabeza a todo el mundo. Si Slim Shady es el Increíble Hulk, un álter ego ultraviolento, que causa una enorme (y justificada) antipatía, Marshall Mathers, el hombre detrás de Slim Shady, era mucho más aterrador (y desagradable: parece que busca que lo odien; a veces es inevitable hacerlo). Sobre la soberbia producción de Dre —ritmos hipnóticos, bandas de sonido de films de horror—, Marshall se mostraba furioso, más resentido que nunca y dueño de un talento para la rima que literalmente enterraba a todo el que quisiera sacarle el trono. En la primera canción volvía a acudir a Sófocles y mataba a su madre. «Kill You» dice así: «Callate, puta, estás causando demasiado quilombo. Agachate y aguantá como una puta,

¿sí, mamá? Oh, ahora está violando a su madre, abusa de ella, ¿le damos la tapa de *Rolling Stone*? Tenés razón, puta, es demasiado tarde. Soy triple platino y ocurren tragedias en dos estados. Yo inventé la violencia para ustedes, putas viles, venenosas, vomitivas, vanas…» Y sigue: «Ni siquiera creo en respirar: dejo aire en tus pulmones para que puedas seguir gritando. Ok, estoy listo para salir a jugar: tengo el machete de O. J. Estoy listo para hacerles doler el cuello a todos. Ustedes, putos, me siguen rompiendo las pelotas, hasta que los amenace con un cuchillo y me rueguen que pare.» En «Who Knew» escribía: «No hago música negra, no hago música blanca. Hago música de pelea para chicos de la escuela secundaria. Pongo vidas en riesgo cuando manejo así, pongo a esposas en peligro cuando pongo el cuchillo así. Lo siento, debe haber un malentendido. ¿Quieren que arregle mis letras mientras al presidente le chupan la pija? ¡A la mierda! ¡Tomen drogas! ¡Violen putas! ¡Búrlense de los bares gays y de los hombres que usan maquillaje! ¡Avívense! ¡Despiértense! ¡Tengan sentido del humor!» En «Just the Two of Us» mataba a Kim con la ayuda de su hija: «¿Querés ayudar a papá a atar esta piedra? Después se la atamos a los piecitos y la tiramos desde el muelle. Vamos, contemos hasta tres. 1, 2, 3 ¡weeeeee! Ahí va mamá, chapoteando en el agua. No más peleas con papá. No más intentos de sacarte de mi lado.» Pero todas las actitudes belicosas no pudieron ocultar dos canciones de *The Marshall Mathers LP* que confirmaban la capacidad de Eminem como artista. La primera era «Kim», una canción gritada, al borde de las lágrimas, donde Eminem se interpreta a sí mismo y a su esposa en una pelea llena de odio y amor, tan vívida como un documental. Es una canción tan seria, pesadillesca y norteamericana como *Apocalypse Now* o *El francotirador*. La otra, «Stan», con un sampler/dúo con la inglesa Dido, puede leerse como un cuento, y está armada con cartas entre Eminem y un fan. En la primera carta, el fan está ansioso, pero todavía es respetuoso. En la segunda, el fan está más nervioso, y enojado. «Todavía no contestaste ni llamaste, pensé que lo harías… Es que soy igual a vos. Yo tampoco conocí a mi padre, él siempre engañaba y le pegaba a mi madre. Me identifico con lo que decís en tus canciones, y me ayudan cuando estoy deprimido, porque son lo único que tengo. Hasta me tatué tu nombre en el pecho. A veces me corto para ver cuánto puede doler. Mi novia está celosa porque hablo de vos las 24 horas, pero no entiende cómo fue crecer para gente como vos o yo.» En la última carta, el fan ya tomó una decisión: como Eminem, va a matar a su novia. Acaba de meterla en el baúl del auto y juntos se van a tirar al río. Y le escribe: «Todo lo que quería era una carta o una llamada. Espero que sepas que arranqué todos tus pósters. Te quiero, Slim, pero lo arruinaste. Espero que no puedas dormir, o que sueñes con esto.» La respuesta de

Eminem, que llega tarde, cuando la muerte de Stan ya salió en los diarios, dice: «¿Qué son todas esas pavadas sobre cortarte las muñecas? Yo digo todas esas boludeces jodiendo, ¿por qué estás tan loco? Tenés problemas, Stan, necesitás ayuda.» Es evidente que Eminem teme tener fans como Stan, y es probable que no esté equivocado. Whet Moser, uno de los críticos más inteligentes del fenómeno Eminem, escribió: «Tenemos derecho a tener miedo de Eminem. No tenemos que temer que críticos y ensayistas abusen de sus novias por este disco, así como no nos preocupa que los estudiantes de Yale lean al Marqués de Sade. Nos preocupa la gente estúpida que escucha sus discos. Dos tipos de personas escuchan a Eminem: algunos aprecian su lenguaje y narrativa por lo que es: buena literatura; otros creen que su álter ego oscuro, Slim Shady, es alguien a imitar. Dejo para el optimismo o pesimismo del lector ponerle número al porcentaje de unos y otros.»

La reacción al disco no se hizo esperar, y por primera vez los conservadores y los liberales se unieron para atacar a un solo artista. Lynne Cheney, la mujer de Dick Cheney (vicepresidente de Estados Unidos), activista en círculos conservadores, habló de Eminem ante el senado norteamericano en un discurso *antimarketing* de entretenimiento violento para chicos: «Es el momento de ser específico, de dar nombres, de decir exactamente lo que está mal. Así que aquí hay un nombre: Marshall Mathers, el *rapper* conocido como Eminem.» Describió sus letras extraordinariamente misóginas y homofóbicas y también contó cómo les rogó personalmente a dos ejecutivas de Interscope Records (Universal) que lo echaran, tratando de hacerles comprender que debían reconciliar la responsabilidad corporativa con la distribución de letras que son socialmente irresponsables. En ese momento, Eminem le reportaba a la compañía 4 millones de dólares por semana. En el otro rincón, GLAAD (Alianza de Gays y Lesbianas contra la difamación), un importante grupo de presión, aseguraba que Marshall Mathers tenía las letras «más homofóbicas y ofensivas que hayan escuchado jamás» y organizaban marchas en contra del artista, considerando que sus canciones incitaban a crímenes de odio. Algunos activistas más veteranos no le dieron mayor importancia al asunto, pero todo llegó a un punto álgido cuando el abiertamente gay Sir Elton John cantó a dúo con Eminem «Stan» en los Grammys de 2001. El activista gay Peter Tatchell exageró que «es como si un judío cantara a dúo con un nazi» y otros sostuvieron que Eminem estaba usando a Elton John para publicitarse. Habría que preguntarse cuál de los dos necesitaba más publicidad en ese momento, teniendo en cuenta que *The Marshall Mathers LP* es el disco de rap más vendido de la historia. Sir Elton «limpió» la imagen de Eminem, y Boy George, Madonna y la cantautora lesbiana Melissa

Etheridge ayudaron cuando coincidieron en elogiarlo. Whet Moser escribía: «Eminem ha recibido las respuestas más banales y reaccionarias. Los críticos lo creen talentoso, pero no lo entienden, y los activistas de izquierda y derecha son peores. Lo que nadie se atreve a decir es que el disco es un trabajo complejo, grotesco y estremecedor. Más allá de su talento, lo que no pueden reconocer es que Eminem ilustra la Norteamérica más profunda y oscura, en la tradición de los realistas sureños. Revela e ilumina de forma aterradora un fenómeno tanto rural como urbano, pero siempre americano: a falta de una definición mejor, el estilo de vida *white trash*. Algunos críticos lo acusan de convertir a ese estilo de vida en algo *cool*. Pero no hace falta tener un título de semiólogo para reconocer que un trabajo con tanto subtexto y falsos narradores no puede abogar por nada.»

El 2000 terminó con varias pesadillas para Eminem. Casi va a la cárcel por amenazar con un arma a un barman que estaba besándose con su esposa: estuvo a punto de dispararles. Poco después Kim intentó suicidarse. Enseguida comenzó la demanda por divorcio, más 10 millones de dólares que Kim Mathers pedía por difamación y estrés emocional. Hubo un arreglo y hasta hoy Kim comparte la custodia de la niña con Eminem.

* * *

Sus críticos no tienen sentido del humor, pero Eminem tampoco. Su humor es el del chiste violento o de mal gusto, en la línea de las películas de terror o los hermanos Farrelly. Por eso, cuando lo atacan, reacciona con seriedad, como siempre. En *The Eminem Show* les contestó a todos. «Sing for the moment»: «Dicen que mi música puede alterar tu forma de ser y hablarte. Bueno, ¿puede cargar tu arma y hacer que la uses? Si es así, la próxima vez que ataques a un tipo, decile al juez que fue mi culpa, así me demandan una vez más.» «Criminal»: «Si soy semejante amenaza, todo esto no tiene sentido. Es todo político: si mi música es literal, si soy un criminal, ¿cómo mierda podría estar criando a mi hijita?» Y a los grandes críticos, los padres conservadores y los liberales indignados, les contestó con «White America»: «América, podría ser uno de tus hijos. Miren estos ojitos azules, como los suyos. Si fueran marrones, Shady sabe que todavía estarían en las bateas. Pero Shady es lindo. Shady sabe que sus hoyuelos ayudaron. ¡Las chicas se desmayan! Hagamos cuentas: si fuera negro, vendería la mitad. El hip hop no es un problema en Harlem, es un problema en Boston, después de que molesté a los padres y sus hijas en flor, y encima tengo que aguantar a estos activistas que se quejan como si fuera el primer *rapper* en insultar a

putos y putas. Mierda.» Además, mencionaba todos y cada uno de los juicios y problemas legales que le ocasionó su familia. «Cleaning Out My closet»: «Lo más inteligente que hice fue sacarle las balas a esa arma, porque los hubiera matado a los dos. Esta noche tengo que limpiar mi armario.» The Eminem Show no tiene salida: es un disco tan egocéntrico y resentido como su autor. Eminem tenía que dar un salto, y lo dio. Hacia el cine.

* * *

8 Mile es la calle que, en Detroit, separa los barrios negros de los tráileres donde habita la basura blanca. *8 Mile* es una buena película porque podría ser espantosamente mala. Podría explotar la condición de estrella de Eminem haciéndolo rapear en interminables números musicales, y solo ofrece pequeñas competencias de rap, payadas belicosas de 45 segundos que ofrecen un atisbo del enorme talento del MC. Sí, es una película autocompasiva en la que se escucha «perdedor» más veces que *fuck*, pero, por mucho que el observador extranjero no pueda comprenderlo, ese es el corazón del problema norteamericano. Se trata de un joven *rapper* blanco que vive con su madre (Kim Basinger) en un tráiler y que no logra decir palabra cuando compite con otros *rappers*, aunque es (y sabe que es) mejor que ellos. Es una película sobria donde Detroit, una ciudad que se ve gris, claustrofóbica, horrible, es protagonista. Curtis Hanson (*Los Ángeles al desnudo, Fin de semana de locos*) dirige a Eminem con mano de hierro, no le permite sobreactuar y explota su impasibilidad y su furia contenida. El conflicto racial no es un tema. Rabbit (Eminem) está integrado con sus amigos negros: solo tiene problemas con una banda de *rappers* enemiga. Sí, se burlan de él porque es *white trash* y vive en un tráiler, pero él ya aprendió que hacerse cargo de su realidad es de donde nace su fuerza. Es una historia de superación, pero no es heroica. Está mucho más cerca del realismo social, a pesar de guiños obligatorios a fans adolescentes y una escena de sexo lavada. Es casi demasiado seria, como Eminem, y la convicción con que interpreta a su nuevo álter ego (o su yo joven) es tal que casi se puede sentir que, por sobre los millones de dólares y los estadios repletos, sigue siendo ese joven resentido lleno de odio e ironía, desesperado por dejar el tráiler. En la canción «Lose Yourself», que cierra la película, se lo escucha decir: «Todo mi dolor interior está amplificado por el hecho de que no pude darle a mi familia lo que se merece, y las malditas estampillas de comida del estado no compran pañales. Y no hay película, no hay actores. Esta es mi vida. El éxito es mi única posibilidad, no existe el fracaso. Mamá, te quiero, pero este tráiler ya fue. No puedo hacerme viejo en Salem's Lot. Así que aquí

voy, es mi oportunidad. No me tiemblan las piernas.» Parece como si Eminem todavía tuviera miedo de que los millones que cuenta se evaporen. Parece que ninguna limusina le hará olvidar al chico que lo desmayó a golpes en la secundaria. Y ningún álter ego podrá ocultar que Marshall Mathers sigue furioso, y todavía no sabe con quién.

26 de enero de 2003,
suplemento «Radar», *Página/12,*
Argentina

MUNDO PRIVADO. TERCERA PARTE

ESTA ES LA CHICA

A veces creo que los eligen. Recuerdo una escena de *Mulholland Drive*, la película de David Lynch: en una mesa de negocios ubicada dentro de una pesadilla, un hombre le muestra al director de cine invitado, pedante modernito de anteojos de marco negro, una foto y le dice: «Esta es la chica.» El cineasta *cool* se niega a aceptar la orden y pronto se verá obligado a reconsiderar la desobediencia, pero eso no importa: apenas recuerdo los detalles de la película, o los recuerdo como los de un sueño muy vívido, que es, creo, como esa película debe ser recordada. «Esta es la chica», dice el hombre y hay una música de frecuencia muy baja, casi un temblor: no es necesariamente bueno que esa chica sea elegida, esa elección alimenta quién sabe qué ritual antiguo, ahora encarnado en una corporación; su cuerpo entregado para que una maquinaria eterna siga adelante. La chica será una estrella: pero qué significa ser la favorita de esos hombres es algo que Lynch no cuenta. No puedo dejar de pensar en aquella frase de Aleister Crowley, el brujo, la Gran Bestia, que decía: «Todo hombre y toda mujer son una estrella.»

A veces pienso que alguien —una entidad de muchos, pero una sola entidad al fin— elige a los que mueren jóvenes. A los de veintisiete y a los demás. Imagino una reunión de chicas eternas, adolescentes crueles en la etapa más voraz de su fanatismo, que debaten sobre quién será el próximo. U hombres de negocios reunidos con Alguien que les exige el sacrificio habitual para que todo siga funcionando, porque esos cuerpos jóvenes son necesarios para calmar un hambre, un ansia. Los de veintisiete son los más vistosos, porque el número los agrupó. Imagino a alguien susurrando durante años en los oídos de Amy Winehouse, obligándola a no grabar una canción para que la sequía anterior a su muerte agigantara el mito, obligándola a no usar su voz de extraordinaria cantante de jazz; alguien que decidió que ella no sería Ella Fitzgerald, que no tendría tiempo. Me imagino a alguien vendiéndole heroína de máxima pureza a Janis Joplin, enviado especialmente para hacer esa venta, que al otro día recibió una felicitación por su trabajo. Alguien que convenció a Kurt Cobain de que nunca volvería a ser medianamente feliz, alguien que alimentaba su dolor de estómago para que pareciera un martirio; y

otro hundiendo la cabeza de Brian Jones en el agua de la piscina, un ser incorpóreo, invisible, quizá escondido bajo el agua —un ser que no tiene necesidad de salir a respirar aire a la superficie.

Porque a veces los que se mueren son candidatos demasiado perfectos. River Phoenix, por ejemplo. ¿Qué tenía su hermosura para enamorar así? Yo le dediqué una novela. Milton Nascimento y Rufus Wainwright le escribieron canciones. R.E.M. le escribió un disco entero, *Monster*. Gus Van Sant, que lo dirigió en *Mi mundo privado*, lo tiene de personaje en su única novela, *Pink*. Suelo mirar sus fotos —murió a los veintitrés—, y lo único que se me ocurre es que alguien decidió que se muriera, y que se muriera en la calle, drogado, sufriendo, para que su hermano pudiera hacer la llamada a la ambulancia y, con los años, hacerse famoso y ser Joaquin Phoenix. Como si en esa vereda de Los Ángeles le hubiera traspasado el talento. O que se murió para que todas esas canciones y esas novelas existieran. Me acabo de enterar de que Dennis Cooper, uno de los mejores escritores del mundo, editó una novela gráfica en la que aparece el fantasma de River Phoenix. Después abro al azar una novela de dos chicas argentinas que se llama *Te pido un taxi* y en el segundo capítulo, una de las protagonistas se masturba con fotos de River. ¿Sería *Mi mundo privado* la bella y triste película que es sin ese chico muerto hundiendo la nariz en un girasol, el cabello rubio y los pétalos amarillos? ¿O perdiendo el conocimiento en una ruta vacía con The Pogues acompañando su sueño con una canción, «The Old Main Drag», que *ya habla* de morirse en la calle? ¿Cuántos lo sabían? ¿Cuándo se decidió que River Phoenix iba a ser el mito y otros compañeros de generación, como Johnny Depp o Keanu Reeves, serían el actor prestigioso y el actor fracasado respectivamente? ¿Dónde se hace la reunión en la que se pone la foto sobre la mesa y se decide «este es el chico» o «esta es la chica»?

Septiembre de 2011,
revista *Freeway*, Uruguay

DIOS DE ADOLESCENCIA

Cuando era adolescente, yo solía ir presa bastante seguido. Era fines de los años ochenta, gobierno de Alfonsín, y cada noche la policía hacía *razzias*: se llevaban a varios chicos, al azar, especialmente a los que iban vestidos o peinados raros, «por averiguación de antecedentes». Tuve noches de paseo en móvil policial y varias horas de rejas. Y eso que, cuando yo era adolescente, la policía se había tranquilizado bastante: apenas cinco años antes había gente que caía presa cada noche. Yo caí presa cinco o seis veces. Y me acuerdo mucho de la canción que era la banda de sonido de esas noches en los móviles policiales, en los micros que ponían especialmente para las *razzias*, esas noches corriendo por las avenidas escapando de policía a los quince, dieciséis años; la cana entrando con caballos a la Facultad, la cana corriéndonos adentro de los boliches y, una vez, en mi caso, arrastrándome de los pelos hasta la calle. La canción era «¡Gente que no!» y tenía dos momentos gloriosos: «¡Hay gente que te invita a su casa a dormir y hay gente que te deja en la calle morir!» y después esa pregunta con respuesta gritada: «¿Querés ser policía, querés ser policía? ¡Yo no!» La banda era Todos Tus Muertos y a mí me gustaban más o menos porque tocaban mucho reggae y yo siempre detesté el reggae, por más políticamente incorrecto que sea admitir esto. Pero las otras canciones, las punkosas, me gustaban y mucho, y especialmente «¡Gente que no!». Y de la banda me gustaba más que ninguno Horacio Gamexane Villafañe, que era oscuro y hablaba de Poe y la anarquía, que no era nada ingenuo y era un guitarrista fino, elegante, filoso. Gamexane hablaba en las entrevistas de bandas como Wire, y yo trataba de conseguir casetes de Wire y me recontracopaba. Gamexane hablaba de The Dammed, y ahí iba yo a conseguir algo de The Dammed. Me acuerdo de aquella foto donde Gamexane hacía arcadas al lado de Charly García, y yo pensé, ¡ah, entonces está bien que no me banque a Sui y Serú y toda esa gilada! Después, cuando fui periodista de rock algunos años, le hice varias entrevistas pero me acuerdo muy bien solamente de una —yo no andaba en mis cabales— que le hice cuando Todos Tus Muertos estaba promocionando su disco *El camino real*, en 1998 o por ahí. Hablamos bastante, yo creo haber disimulado bastante bien que para mí él era importante y oculté todo

exabrupto fan, y me regaló la letra de la canción «Políticos» manuscrita —en birome azul, en mayúsculas— que todavía guardo en una caja y ahora me parece un poco naif pero absolutamente sincera. Gamexane estaba siempre vestido de negro, era muy lindo y dicen que era muy ácido, que tenía una lengua venenosa, pero eso no lo sé, yo lo recuerdo intenso y gentil, un poco nervioso, ferozmente enamorado de su música.

Hace dos semanas Gamexane se murió de una hemorragia intestinal, a los cuarenta y ocho años, diez más que yo, diez años que en Argentina son un siglo. Él hizo el servicio militar durante la guerra de Malvinas, fue adolescente en la dictadura, fue preso cada noche cuando volvió la democracia. Se murió, y más de un tarado tituló el obituario «¡Punk, la muerte joven!», o con algún otro lugar común porque, total, para ellos Gamexane no significaba nada. Yo quedé medio zombi medio asombrada por estar tan triste, y ahora sigo bastante estupefacta, porque ¿qué es lo que me impresionó tanto? No lo veía desde hacía más de diez años. Le había perdido el rastro por completo. Y, sin embargo, me pasé esa noche y los días anteriores, cuando se sabía que estaba muy enfermo, mandando emails y esperando noticias. Una amiga recordó que usaba una remera del Ejército argentino. Otra me contó que, en el velorio, le dejaban muñequeras en el cajón y una remera, cómo no, de Wire. Recordé una fotocopia con un texto de Nicole Panter, la manager de The Germs, que dice así: «¡Y de pronto entrás a un lugar y por primera vez en tu horrible vida te sentís parte de algo. Esta gente te entiende porque le pasaron las mismas cosas que a vos. No hay necesidad de explicar tu silencio, tu timidez, tu necesidad de intoxicarte cada noche de la semana y quizá coger con un chico hermoso en el rincón oscuro de un boliche sin preguntarle su nombre y después hundirte en un mar de cuerpos haciendo pogo. No hay necesidad de explicar la forma en que esta música, este ruido, te hace sentir. No hay necesidad de explicar tus heridas o tu enojo o tu daño porque todo eso se explica solo en este lugar, en esta música.» Gamexane era uno de mis dioses de adolescencia. Y cuando uno de esos dioses se muere se lleva consigo un poco de intensidad, de tristeza rabiosa y de madrugadas abismales.

Enero de 2012,
revista *Freeway*, Uruguay

LAS DEVOCIONES

Humphrey Bogart decía que él no confiaba en la gente que no bebía. Deben tener algo que ocultar, decía. Le daban miedo. A mí me pasa lo mismo, pero con la gente que no es fan de algo o de alguien. Esa gente me pone nerviosa. ¿Tanto se aman a sí mismos que nunca sintieron una devoción pagana por alguien más? Escribo esto después de intercambiar mensajes con una amiga, fan devota de Spinetta, que está llorando tirada en la cama porque Luis Alberto murió la semana pasada, el 8 de febrero de 2012. Que nadie la llame exagerada. Quien no entiende esos amores puros es un ser temible.

Los fans también pueden ser seres temibles y terribles, claro, pero eso sucede porque los de nuestra especie nos degeneramos rápidamente. El estado del fan, sin embargo, es muy grato. El fan ha encontrado una manera de aliviar las desdichas de este mundo. Está menos solo que los demás, vive más intensamente. Parece un poco triste desde afuera, ¿no? Esos chicos esperando en la calle frente al hotel en el que está Madonna. Las señoras llorando de amor por Sandro. Pero desde adentro no es así: desde adentro se siente euforia y fiebre y una alegría extraña, obsesiva.

Lo digo por experiencia. Me recuerdo una noche entera paseando por la ciudad, siguiendo pistas falsas de Nick Cave —el hombre de mi vida: puedo cantar todas sus canciones, del primero hasta el último disco, en orden y sin equivocarme— cuando vino a tocar a Buenos Aires en los años noventa. Totalmente convencida, yo, de que él me vería y, por supuesto, se rendiría de amor y entonces todas esas canciones serían por mí y para mí. Nunca lo encontré. No había celular en esa época. Esa no fue ni de lejos mi mayor acción fan. Tengo un árbol con mi nombre en el bosque que preserva la fundación Joe Strummer en Escocia. A él lo lloré como a un pariente querido. Estuve en cama, como mi amiga con Spinetta. Aprendí más con sus canciones de tres minutos que en los miles de horas que pasé en la escuela. Pero mi gran decisión fan fue en 2001, año tremendo para tomar decisiones de cualquier tipo, pero no me importó nada. Me enteré de que mi banda favorita, Manic Street Preachers, tocaba en Cuba. Estaba enamorada de ellos, de su sonido enorme y glorioso, de

sus letras que parecían escritas a seis manos entre Joe Strummer, Dylan Thomas y Sylvia Plath. Mi sueño era verlos en vivo y La Habana era lo más cerca que iban a llegar: nunca se hicieron famosos en América Latina. Así que junté todos mis ahorros, pedí prestado y allí me fui, en un vuelo con seis escalas. Seguí a los Manics por el Hotel Nacional, bajo un sol tremendo. La Habana, capital de la utopía de mis padres, era como Marte. Y yo, que trabajaba de periodista, conseguí una entrevista con ellos. Los Manics me hablaron. ¡Me hablaron! De música y de política, de por qué Fidel había aceptado que tocaran en Cuba, de contradicciones y de revoluciones. Tocaron para estudiantes en el teatro Karl Marx, que tiene palmeras todo alrededor y es una locura soviético-caribeña. El show fue fantástico. En el *pullman* estaba Fidel Castro. Los Manics y Fidel: era difícil de entender para todos. En la fiesta, después, abracé al cantante James y le dije que lo quería. Suena a papelón, pero no lo fue. Perseguí a Nicky, el bajista, pero se fue a dormir temprano. Posaron para mis fotos con Cohíba y cervezas. Ese disco, y ese show, y el DVD que editaron, todo les salió mal. Los criticaron por apoyar a Fidel Castro. Yo conocí el paraíso de mis padres y vi a mi banda, y sé que ellos se acuerdan de mí, porque fue tan intenso que todos nos acordamos de todo.

En esas noches de locura conocí a Thomas, un periodista alemán. Cuando le dije que era argentina, se puso como loco —una manera de decir: ningún alemán se entusiasma tanto— y empezó a hablarme de una canción que había escuchado en una película argentina, no se acordaba del título. Me describió la escena y en ese momento no tuve idea de qué me estaba hablando. Pareció decepcionado y yo quise cambiarle de tema pero él insistió, estaba obsesionado con esa canción. Hay una chica que saca fotos en la calle, me decía, una chica de pelo largo y short, pelo oscuro, ojos oscuros, saca fotos a gente que parece tímida, y después a unos chicos… En la película también hay un actor rubio, que hace de conserje de un hotel alojamiento. Y ahí me cayó la ficha: la película era *Buenos Aires Viceversa* de Agresti, la escena estaba protagonizada por Vera Fogwill y la canción era «Para Ir» de Almendra.

La mejor canción que se haya escrito en la Argentina, creo.

El periodista alemán me hizo prometer enviarle el disco donde estaba esa canción —todavía no se bajaba tanta música en aquellos días— y yo cumplí. Volví a casa con mis trofeos (la remera con la fecha del show de los Manics, 17-02-2001, fue mi pijama un tiempo, ahora la guardo tipo reliquia) y me puse a buscar *Almendra 2*. Pero en mitad de la búsqueda me enculé. Recordé una de las conversaciones que tuvimos, entre cervezas, en un bar de La Habana Vieja, cuando él me dijo que no entendía mucho el rock en español, que, para él, no

funcionaba. A mí me agarró un poco de odio porque no era un nativo de Memphis el que me decía eso, era un alemán, y digamos que a ellos no les sale una musiquita buena desde Beethoven (mentira: soy fan de Einstürzende Neubauten. Pero todavía estoy medio ofendida). No soy chauvinista y hasta cierto punto coincido con él: salvo honrosas excepciones, paso del rock en castellano, incluso del argentino, que es el mejorcito.

Pero claro, está Spinetta, que dinamita esa certeza, o ese prejuicio. Así que le mandé los dos primeros de Almendra, *Artaud*, los otros dos de Pescado, uno de Invisible… Y después se fue todo al diablo en la Argentina y me olvidé del alemán y de «Para ir». Hasta que él me llamó, los días ruinosos de 2002, me dijo que eran los discos más hermosos que había escuchado en años y me invitó a visitarlo, él pagaba el viaje, para alejarme del incendio de Buenos Aires. Ahora el alemán es uno de mis amigos más queridos. Y lo es, de manera oblicua, gracias a Luis Alberto Spinetta. De quien nunca fui fan. Pero, me doy cuenta ahora, yo le tenía tremendo afecto y respeto y, sobre todo, creía que iba a llegar a viejo. Porque se merecía ser un viejo hermoso. Porque parecía que le encantaba vivir.

16 de febrero de 2012,
revista *El Guardián*, Argentina

ALMA ROLLINGA

EL ELEMENTO DEL CRIMEN

Cotchford Farm es una hermosísima casa de campo en el pueblo de Hartfield, Sussex, emplazada a la vera de un bosque, con un delicado jardín inglés y una pileta de natación rodeada de césped. En la primera mitad del siglo XX fue el hogar de A. A. Milne, el autor de *Winnie The Pooh*. Brian Jones la compró en 1969, buscando algo de retiro y tranquilidad después de un año paranoide. El pueblo recibió con un escalofrío al nuevo residente, la estrella de los Rolling Stones: un joven prematuramente envejecido, algo obeso, siempre con la mirada perdida. Pero pronto los vecinos cayeron bajo el hechizo de sus famosos buenos modales. La casera y el jardinero de Cotchford Farm, que Brian heredó con la propiedad, lo adoraban: «Imposible encontrar un chico más amoroso», decía la casera Mary Hallet, «era la amabilidad personificada.»

Pocos meses después, el 2 de julio de 1969, Brian Jones apareció muerto en la pileta de Cotchford Farm. Con su muerte, el guitarrista de los Rolling Stones inauguró la fatídica saga de los veintisiete años —edad en la que murieron Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix y Kurt Cobain— y destrozó el sueño de los sesenta que había personificado al menos para el público. Aunque el de Brian no era el sueño hippie de una sencilla vida comunitaria al margen de la sociedad, sino la construcción de una nueva aristocracia bohemia.

Brian era el semidiós talentoso de melena rubia, pantalones de terciopelo y sacos de piel que viajaba a Marruecos con sus novias esculturales. Era el multiinstrumentista que les regalaba a las composiciones de los Stones su gusto impecable, transformando buenas canciones en maravillas. Era amigo de Bob Dylan —que escribió «Ballad of a Thin Man» y quizá «Like a Rolling Stone» pensando en él—, Jimi Hendrix —que estuvo presente en la grabación de «All Along The Watchtower»—, John Lennon y Arthur C. Clarke. Era el hijo de una familia acomodada que dejó la vida apacible de Cheltenham para tocar jazz y blues en Londres, y formó la banda de rock más famosa de todos los tiempos.

Cuando murió, hacía un mes que lo habían echado de los Rolling Stones. Charlie Watts dijo poco después: «Le sacamos lo único que

tenía.» Pero no era tan cierto. Brian estaba muy solicitado, y por entonces hasta se rumoreaba que podía sumarse a los Beatles o a la banda de Dylan o a la de Hendrix. Que fuera un paranoico y un personaje complicado no era un problema tan grande en el salvaje mundo del rock de fines de los sesenta.

La muerte de Brian Jones se consideró accidental. Según las primeras versiones, había estado nadando en la pileta con su novia Anna Wohlin, su albañil Frank Thorogood y una amiga, Janet Lawson. En un momento de la noche se quedó solo en la pileta. Alrededor de las 23.30, Janet lo encontró flotando, la melena rubia formando una aureola en la superficie. Trataron de reanimarlo, pero cuando la ambulancia llegó, cuarenta minutos después, ya estaba muerto. El hecho no fue objeto de la investigación seria que merecía, sobre todo teniendo en cuenta que Jones era una celebridad planetaria. La autopsia, hecha en tiempo récord, reveló que Brian había bebido un equivalente de tres pintas de alcohol —muy poco para él— y descubrió en su sangre rastros de anfetaminas y tranquilizantes; el hígado estaba agrandado y grasoso y el músculo cardíaco, dilatado. Se consideró que ese deterioro era suficiente causa de muerte. Ocho días después lo enterraron en Cheltenham, en un ataúd de bronce cerrado al vacío.

De los Rolling Stones solo asistieron Bill Wyman y Charlie Watts (Jagger estaba en Australia, y Keith sencillamente no apareció). Tres días antes, la banda había dado uno de los peores conciertos de su carrera en Hyde Park, gratis, para cien mil personas. Mick Jagger, ataviado con una suerte de tutú blanco, le recitó a la multitud un fragmento del poema «Adonais» de Percy Shelley: «Él no está muerto, no duerme / Ha despertado del sueño de la vida.» Esa fue toda la declaración oficial del grupo que esa tarde, en las peores circunstancias, presentó al reemplazante de Brian Jones, el muy joven Mick Taylor. Después de esas palabras alusivas, los Stones intentaron producir un momento emocionante y lanzaron a volar dos mil mariposas blancas. Pero la mayor parte se había asfixiado en sus cajas —una había sido aplastada por un Ángel del Infierno borracho—, y los insectos quedaron desparramados sobre el escenario, muertos.

* * *

Lewis Brian Hopkin Jones había nacido el 28 de febrero de 1942, hijo de una profesora de piano y un diseñador de aeronaves. Su familia, conservadora y de clase media alta, no quería que se dedicara a la música, aunque lo obligaron a tomar clases de piano desde los seis años. Pero poco pudieron hacer para encauzarlo cuando llegó a la adolescencia. Pese a que era un excelente alumno, a los quince años

Brian ya se escapaba de clase para tocar en una banda de skiffle; y poco después, fascinado por Charlie Parker, tocaba el clarinete y el saxo en una banda de jazz. Ese mismo año dejó embarazada a su novia Valerie, de catorce años. Las familias, escandalizadas, separaron a la parejita: Brian fue enviado a Alemania y Valerie a Francia, donde llevó el embarazo a término y entregó al bebé en adopción. Fue el primero de los cinco hijos ilegítimos —conocidos— de Jones. Tuvo a su segundo varón a los diecisiete años, con una mujer casada llamada Angeline, y el tercero a los dieciocho, con Pat Andrews, una empleada de comercio de quince años. El bebé nació en 1961 y Brian lo reconoció, aunque no era exactamente un padre modelo.

Cuando escuchó tocar blues eléctrico al grupo de Alexis Korner en el Cheltenham Town Hall quedó fascinado, se presentó ante Korner, le mostró sus habilidades y decidió mudarse a Londres. Tenía diecinueve años, y quería su propio grupo. Después de muchas idas y venidas, Brian reclutó a Ian Stewart, Mick Jagger y Keith Richards, que también deambulaban por la escena del R&B, jazz y blues londinenses, participando de varias agrupaciones. Junto a Dick Taylor y Mick Avory —después integrante de The Kinks— debutaron en el Marquee de Londres el 12 de julio de 1962 como The Rolling Stones, el nombre que Brian había elegido para el grupo. Jones era el líder natural, el único que tenía conocimientos musicales formales, el único que sabía tocar guitarra slide, y el favorito de las chicas.

Mick, Brian y Keith se mudaron a un sucio y pobre departamento, en el 102 de Edith Grove. Rara vez tenían dinero para el calentador. Brian era el único que se lavaba el pelo todos los días con el agua semicongelada de las cañerías. Organizaba los ensayos y les hacía escuchar a sus compañeros discos de Robert Johnson, Muddy Waters, Elmore James y Chuck Berry. A veces hacía tanto frío que se quedaban todo el día en cama, tocando la guitarra bajo las frazadas. A puro empeño, Brian consiguió muchas fechas para tocar, algo difícil de lograr en la conservadora escena jazzera de Londres, que no tenía interés en los jovencitos bluseros. Pronto, Brian encontró dos nuevos músicos, Bill Perks (más tarde Bill Wyman) en el bajo y Charlie Watts en la batería. Ya tenía la formación que creía ideal. Para enero de 1963, los Rolling Stones estaban completos. Y Brian era el manager perfecto: se encargaba de las finanzas del grupo, enviaba gacetillas a radios, locales y revistas, se encargaba de que el grupo tocara seguido.

Pero en mayo de 1963 cometió un error que no podía prever. Firmó un contrato con Impact Sound, la agencia de Andrew Loog Oldham y Eric Easton. Estaba en lo cierto cuando suponía que Oldham, ex jefe de prensa de los Beatles, los ayudaría a emprender una carrera internacional. Lo que no imaginaba era que Oldham tomaría decisiones de marketing que lo apartarían del liderazgo de su

grupo hasta expulsarlo. Una de las primeras medidas de Oldham fue echar al pianista Ian Stewart solo porque era bastante mayor que el resto de los Stones, y bastante más feo; la segunda fue entregarle el comando creativo del grupo a la dupla Jagger-Richards y focalizar la atención mediática en la sexualidad explosiva de Mick, dejando de lado el misterioso encanto de Brian. Hacia 1964, Oldham obligó a Mick y a Keith a escribir canciones. Jamás le pidió un tema a Brian. Lo sacó así de la composición y le quitó autoridad musical. Sus compañeros, claro está, no protestaron.

Pero Brian seguía siendo el favorito de la gente. Recibía la mayor parte de las cartas de fans y el grueso de los aullidos. La popularidad, sin embargo, no era suficiente. En 1965, cuando Mick y Keith lograron un éxito con una canción propia, «The Last Time», el rol de Brian en los Rolling Stones quedó relegado para siempre. Y eso lo frustró hasta el límite de la locura. Decía Charlie Watts: «Quería ser el cantante solista. Desde luego no lo era, y sus problemas respiratorios no se lo habrían permitido, porque era asmático. Y quería ser el líder, pero no lo era.» Se lo excluía de las entrevistas y los arreglos comerciales; jamás participaba de las reuniones importantes. En este contexto, hasta resulta extraño que Brian Jones les haya dado tanto a los Stones. Porque aunque la historia oficial lo tiene por un colorista, lo que en realidad consiguió fue dotar a las canciones de los Rolling Stones de estilo, diferencia, alma.

En 1966, los Rolling Stones llegaron al número uno con *Aftermath*, que los fans consideran el disco de Brian. Sus contribuciones no fueron meros toques decorativos: las marimbas en «Under My Thumb», el dulcimer amplificado en «Lady Jane», el sitar en «Paint it, Black», los pianos y vibráfonos repartidos aquí y allá redondeaban un disco que ya no era solo bueno sino impactante, sofisticado, y tenía el sonido vagamente amenazante y misterioso que pondría a los Rolling Stones en la vereda de enfrente de los Beatles y en la punta del rock británico de los sesenta. La hazaña se repitió un año después con *Between the Buttons*: el gran secreto de la belleza de «Ruby Tuesday» es la melodía de madrigal que Brian tocó en flauta dulce. Pero las canciones, mejoradas o no, seguían siendo de Mick y Keith. Brian, que se quedaba en casa tomando LSD, empezó a experimentar con grabadores, registrando cintas de «formas libres», con ideas melódicas que borraba antes de que pudieran convertirse en canción. Solía decir que los demás Stones se reían de él cada vez que intentaba llevar esas ideas al estudio.

Claro que Brian Jones no era una pobre víctima desplazada. Trataba de aquietar su paranoia —a veces justificada, a veces desproporcionada— con pastillas y alcohol, seguía dejando embarazadas a sus amantes y se paseaba en un Rolls-Royce Silver

Cloud. Era el rey de las fiestas, el más solicitado. En 1965 conoció a la modelo y actriz Anita Pallenberg, y la pareja se hizo célebre como dos iconos decadentes de la moda. El cineasta Kenneth Anger, que estaba obsesionado con ellos, los consideraba la «unidad oculta» dentro de los Stones. Anita tenía fama de bruja, y en ocasiones aparecía en público con el rostro cubierto de moretones. Brian la golpeaba, como había golpeado a todas sus amantes, pero con Anita parecía haber construido una relación sadomasoquista; al menos eso registra el mito.

La policía británica empezó a perseguir a los Rolling Stones en 1967, año que pasaron entre los tribunales, la cárcel y las redadas en busca de drogas. Brian tuvo sus encontronazos con la justicia, pero lo máximo que sufrió fue una noche en prisión y varias multas. Sin embargo, estaba convencido de que, si caía preso, lo echarían del grupo. En el verano de 1967 tuvo motivos para justificar su paranoia. Keith Richards decidió tomarse vacaciones para huir del escándalo de drogas e invitó a Brian y a Anita. Tom Keylock, chofer de los Stones y oscuro multiasistente, llevó al trío en coche hasta Marruecos. En España tuvieron una parada forzosa cuando Brian se enfermó —sobredosis o neumonía, las versiones difieren—, pero no se quedaron a esperarlo.

Keylock apenas podía manejar: tanto lo distraían las sesiones de sexo salvaje que Keith y Anita protagonizaban en el asiento de atrás del Bentley, rumbo a África. Cuando Brian fue dado de alta y se unió a sus amigos en Marrakech —Mick Jagger y Marianne Faithfull esperaban al resto de la banda allí—, la traición había sido consumada. Furioso, Brian golpeó a Anita, que huyó de él y escapó con Keith hacia Londres. «Le quité a su novia», dijo Richards. «Y arruiné todo para siempre. Nunca me perdonó por eso. No lo culpo.»

En Inglaterra, Brian Jones cada vez estaba más lejos de los Stones. Su colaboración fue central en *Sus Majestades Satánicas*, un disco fallido del que se salvan sus aportes, particularmente notables en «2000 Light Years from Home», donde usó sus experimentos con el Mellotron. Mucho más importante fue la tambura que incluyó en «Jumpin' Jack Flash», que le da al tema un ambiente siniestro. Pero Brian pasaba más tiempo escapando de perseguidores reales e imaginarios, e insistía con que recibía llamadas amenazantes a su departamento, o que le plantaban drogas. En el verano de 1969 encontró un nuevo rumbo para sus inquietudes musicales fuera de los Stones: grabó a la tribu ahl sherif de Jajouka, Tánger, y sus ritos tribales relacionados con las ceremonias religiosas de Roma y Cartago, y aun de la Grecia de la Arcadia. Era la primera grabación seria que se hacía allí, y Brian se anticipaba diez años al interés por la música étnica. El disco se lanzó como *The Pipes of Pan at Jajouka*, y hasta hoy se lo considera un verdadero hallazgo.

Antes, Jones solo había participado de la grabación de *Beggars Banquet* —salvo por la brillante guitarra hawaiana que tocó en «No Expectations»— y apenas en un puñado de sesiones de *Let it Bleed*. Si Keith estaba presente ni siquiera podía afinar, todavía dolido y furioso por la traición. Ry Cooder, que entonces colaboraba con los Stones, cuenta: «Brian era una persona desfasada, un personaje triste. A veces, cuando empezábamos a tocar, agarraba una armónica y se ponía a soplarla en un micrófono. Pero la mayor parte del tiempo estaba sentado en un rincón, durmiendo o llorando. Jagger se mostraba siempre muy desdeñoso con él y le decía que estaba acabado. Mick siempre fue una sanguijuela.»

En 1969, los Stones tenían que salir de gira por Estados Unidos. Ninguno creía que Brian fuera capaz de acompañarlos. Así, en junio de ese año, Mick, Keith y Charlie fueron hasta Cotchford Farm a anunciarle que estaba fuera del grupo. Dicen que la conversación fue amigable, aunque incómoda y dolorosa. Brian aceptó un arreglo de cien mil libras más otras veinte mil al año mientras la banda continuara. La oficina de los Stones se seguiría encargando de sus asuntos comerciales. Más tarde, el flamante excluido publicó un comunicado de prensa: «Ya no nos comunicamos musicalmente. La música de los Stones no es de mi gusto. Quiero hacer mi propia música antes que tocar la de los otros. La única solución es que tomemos caminos separados, aunque sigamos siendo amigos.»

Los rumores sobre un posible asesinato fueron frecuentes desde la muerte de Brian Jones, pero en los últimos diez años prácticamente se confirmaron. Este año, 2005, a treinta y cinco del crimen, un libro (*Who Killed Cristopher Robin*? de Terry Rawlings) y una película (*The Wild and Wycked World of Brian Jones* de Stephen Woolley) presentarán al mundo la teoría del crimen, que salpica a los Rolling Stones. Aunque los hechos desencadenantes parecen ser bastante vulgares y tristes.

Brian quería hacer reformas en Cotchford Farm y contrató a un equipo de albañiles encabezado por Frank Thorogood, un obrero londinense que antes había trabajado en Redlands, la casa de Keith Richards, viejo amigo del oscuro Keylock. Se cree que Thorogood, además, tenía la misión de vigilar a Brian e informar sobre sus pasos a los Rolling Stones. De hecho, se le permitía pasarle los gastos de su equipo al grupo, que a su vez los debitaba a Jones.

Brian trató de hacerse amigo de Frank, pero la relación era conflictiva. El albañil, veterano de guerra, no soportaba a la arrogante estrella de rock, pero Brian le permitió vivir en un departamento sobre el garaje los días de semana. Frank cenaba en la casa y a veces se emborrachaba con el ex-Stone. Los albañiles hicieron uso y abuso de la generosidad del guitarrista: apenas trabajaban, comían a cualquier

hora y pasaban gastos como si en realidad se estuvieran deslomando. Brian puso punto final el 29 de junio, cuando se desplomó el cielorraso de la cocina. Furioso, echó a Frank y a sus asistentes. El albañil reclamó ocho mil libras y Brian prometió dárselas si terminaba algunos trabajos incompletos. Como quiera que sea, Thorogood todavía estaba allí la noche de la muerte del ex-Stone.

Las versiones sobre lo que pasó el 2 de julio varían. Anna, la novia de Brian, habla de una velada tranquila. Otros como Nick Fitzgerald, un amigo de Jones, aseguran que había una fiesta que incluía a los albañiles y a sus novias. Lo que se sabe es que, en un punto de la noche, Brian invitó unos tragos a Frank y Janet, amante de Tom Keylock. Todos estaban algo borrachos cuando se fueron a nadar. Anna cree que Frank ahogó a Brian durante el breve lapso que compartieron solos en la pileta. Fitzgerald dice que vio a varias personas sostener a Brian bajo el agua y que, cuando quiso intervenir, Keylock lo persiguió por el bosque. Keylock, por su parte, dice que no estaba allí a esa hora, que llegó de madrugada, cuando el cuerpo había sido retirado.

Pero la madrugada del 3 de julio, el jardinero de Cotchford Farm encontró a Keylock quemando la ropa de Brian en una hoguera improvisada, mientras Thorogood tiraba libros al fuego. Más tarde, los asistentes saquearon la casa y cargaron las pertenencias de Jones en un camión. Keylock dijo que los padres de Brian habían pedido las cosas e indicaron que quemaran todo lo demás, pero se sabe que recibieron muy pocas pertenencias de su hijo. Además, los formidables gastos de los albañiles habían llevado al ex-Stone a la ruina.

El asesinato de Brian permaneció en el terreno del rumor hasta la muerte de Frank Thorogood, en 1993. Fue entonces cuando Tom Keylock le contó a Terry Rawlings, el autor de *Who Killed Christopher Robin*?, que el albañil le confesó en su lecho de muerte haberse «cargado» a Brian. Lejos de cerrar el caso, la declaración abrió un escándalo. El *fan club* oficial de Brian Jones, manejado por su exnovia Pat Andrews, exigió una investigación formal. «Quiero justicia para el padre de mi hijo», declaró Pat. «En 1969, nadie del entorno de los Stones pensó en incluirnos en el funeral. Como si no existiéramos. Yo estaba criando a nuestro hijo de ocho años en un refugio en Londres y no tenía manera de viajar a Cheltenham, menos en tan corto tiempo. Me enoja pensar que la gente responsable de la muerte de Brian se beneficia aún hoy de lo que él empezó. No culpo a los Stones, pero ellos debieron saber lo que realmente pasó, y durante estos años han borrado a Brian. Creo que mi hijo Mark, Brian y yo somos una vergüenza para ellos.»

Andrews convocó a expertos en medicina forense y en *cold cases* (casos cerrados) que diseccionaron un *dossier* de 150 páginas de

evidencias. Basados en los hechos, prepararon un caso para que la policía de Sussex reexaminara las circunstancias de la muerte. Trevor Hobley, vocero del *fan club*, dice: «Brian Jones es un testigo silencioso, porque su cuerpo fue preservado de tal manera que la tecnología de hoy podrá determinar la causa de la muerte. Además, ¿por qué alguien mandó embalsamar el cuerpo, y enterrarlo a una profundidad tan inusual en un ataúd de metal al vacío? ¿Tuvo que ver con seguridad o chantaje? Brian era una persona famosa, y es insólito hacer una investigación sobre una muerte sospechosa, una autopsia, una indagatoria y un entierro en tan poco tiempo. Es como si alguien tratara de esconderlo bajo la alfombra.»

A nadie se le escapa que aquellos albañiles habían trabajado antes en la casa de Richards, el archienemigo de Jones en 1969. Todos recuerdan que Anna Wohlin siempre insistió en que Thorogood la instruyó sobre qué decirle a la policía y Keylock le ofreció dinero para que callara. Además, los Stones la hicieron firmar un documento que la obligaba a pedir autorización para dar entrevistas y, un día antes del funeral, gente del entorno Stone la puso en un avión rumbo a Suecia. Anna quiere que el cuerpo sea exhumado para iniciar una investigación, y hay fans que acompañan su deseo.

Los Rolling Stones, mientras tanto, callan.

20 de marzo de 2005,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

UN LUGAR SOLEADO PARA GENTE SOMBRÍA

La casa era hermosa. Blanca, construida en el siglo XIX, con dieciséis habitaciones y techos de diecinueve metros de altura. La había construido un almirante inglés en el siglo XIX sobre una colina desde la que se veía el Mediterráneo, frente al puerto de Villefranche-sur-mer, la Costa Azul, el sur de Francia. El almirante no había sido feliz en su magnífico hogar: en algún momento sintió que su vida no valía la pena y se suicidó arrojándose de los magníficos tejados. En los años cuarenta había sido ocupada por la Gestapo y dice la leyenda que la policía nazi llevó a cabo interrogatorios en el sótano. Pero sobre esa oscuridad subterránea se elevaban palmeras y cipreses, una larga escalera que llevaba a la playa privada, arañas impactantes, terrazas amplísimas, jardines colgantes. A Keith Richards le encantó la casa: decidió que sería su guarida y se instaló allí en junio de 1971 con su hijo Marlon, su mujer Anita Pallenberg y sus perros. Enseguida llegó Gram Parsons, uno de sus mejores amigos, de visita por tres meses junto a su esposa Gretchen. El alquiler costaba diez mil libras al mes; se escuchaba música country todo el día y toda la noche —Merle Haggard, George Jones—, y el chef francés contratado para cocinarles, el gordo Jacques, era también *dealer* de heroína. Era un refugio perfecto, una estampa de *dolce vita* para el joven guitarrista mitad forajido mitad millonario. Cuando el periodista Robert Greenfield visitó Nellcôte —ese era el nombre de la casa—, escribió que le recordaba a la Costa Azul de *Suave es la noche*, la novela de F. Scott Fitzgerald.

Pero había problemas bajo la fachada de mármol, sol y mar. A Keith Richards le gustaba estar allí, pero no había alquilado una casa en la Costa Azul por gusto. Él y el resto de los Rolling Stones habían tenido que dejar Inglaterra porque no podían cumplir con la estricta ley fiscal británica. Debían impuestos: debían más de lo que tenían, y más de lo que podían ganar. Richards, que entonces estaba en un estado de dócil paranoia, creía que les habían lanzado los sabuesos para perseguirlos. Es posible que así fuera pero, estuviera en lo cierto o no, Richards y los Stones tenían motivos para estar con los nervios

de punta. Allen Klein, su exmanager, era el responsable de no haber pagados sus impuestos, pero no podían separarse de él. ABCKO, la compañía de Klein, era dueña de todas las canciones de los Stones hasta 1969, de las cintas máster del catálogo original hasta *Get Yer Ya-Ya's Out* y de los discos recopilatorios posteriores. Esto significaba que el dinero que les quedaba a los autores era poco, aunque vivían como aristócratas. Hacia 1970 ya habían fundado su sello, Rolling Stones Records —Jagger, siempre inteligente para los negocios, le había encargado el diseño del logo, la famosa lengua, a Andy Warhol—, y tenían contrato de distribución con el sello Atlantic, de Ahmet Ertegün, pero aquella nueva etapa recién empezaba. ¿Y si salía mal, y si no podían sobrevivir? Marshall Chess, el primer presidente de Rolling Stones Records, un decidido hombre de Chicago, no tenía dudas. Pero los Stones sí. Gran parte de la inseguridad provenía del no superado trauma de Altamont: el concierto gratuito en California, con su saldo de un joven asesinado frente al escenario —el cierre negro de los años sesenta—, había ocurrido apenas un año y medio antes, en diciembre de 1969. Los Stones, especialmente Jagger, todavía recibían amenazas de muerte de los Ángeles del Infierno. Y luego estaba la adicción de Keith y de Anita. Ambos se inyectaban heroína tres veces por día; Keith además gustaba de los *speedballs*, una mezcla de heroína y cocaína que, decía, lo ayudaba a componer. Antes de partir hacia Francia, Keith se había sometido a una cura con una integrante del mismo equipo que había ayudado a dejar la heroína a William Burroughs; pero se mantuvo limpio tan solo tres días, hasta que llegaron a su casa de visita Gram Parsons y Michael Cooper, sus compañeros de correrías. Cuando llegó a Nellcôte, sabía que no iba a volver a intentar desintoxicarse, y que iba a grabar el disco que debían entregarle a Atlantic en menos de un año completamente sumergido en la adicción.

Y finalmente estaba el problema Bianca. En mayo de 1971, Mick Jagger se casó con la exquisita heredera nicaragüense Bianca Pérez Moreno. A la ceremonia no acudió ningún Rolling Stone salvo Keith Richards, que se la pasó roncando y se negó a tocar para los novios. Bianca luego se negó a pisar Nellcôte y alquiló, ya embarazada, un departamento en París. Y entonces empezó la histeria. A Jagger no le gustaba que Richards pasara tanto tiempo con Gram Parsons («Quería protegerme pero también, y sobre todo, estaba celoso», le dijo Richards a la revista *Classic Rock*). Bianca odiaba a Anita y no soportaba a Keith. Anita odiaba a Bianca con pasión: dicen que intentó hacerle magia negra. Jagger no sabía qué hacer, ni cómo mediar entre su mejor amigo y su esposa. Nada bueno podía salir de todo este drama, pensaban todos. Pero salió *Exile on Main St.*

* * *

El productor Jimmy Miller y el ingeniero de sonido Andy Johns —que solo tenía veintiún años— pasaron meses buscando un estudio en el sur de Francia para poder grabar el sucesor de *Sticky Fingers*, pero no encontraron nada que fuera adecuado. Además, poco a poco iba quedando claro que la mansión de Keith Richards funcionaba como imán, especialmente porque su dueño no quería salir de allí. Así que tomaron una decisión: instalar el equipo de grabación móvil de los Stones en la puerta de la casa —un camión enorme que albergaba la tecnología más avanzada de la época—, y tirar cables hacia el oscuro y húmedo sótano de Nellcôte, donde el grupo iba a componer el disco, el lugar que funcionaría como «sala». Hicieron falta más cables, sin embargo: la endeble instalación eléctrica de la mansión no podía aguantar las nuevas exigencias energéticas, por lo que el equipo se conectó ilegalmente a las líneas eléctricas de los ferrocarriles franceses, que pasaban cerca. Esos cables robados pasaban a través de la ventana de la cocina. Era ciertamente incómodo: los Stones ya eran un grupo aburguesado, acostumbrado a grabar en situaciones principescas. Mick Jagger odiaba particularmente todo el asunto. «Todos estaban drogados con algo. Así que no era particularmente agradable. Era una cosa comunitaria, no sabías si estabas grabando o viviendo o cenando. Yo no la pasaba bien. No sabía cuándo iba a tocar, cuándo tenía que cantar. Era muy difícil, había demasiados parásitos. Me dejé llevar por la corriente y el disco se empezó, pero fue casi imposible. Todos tenían la cabeza en otra parte. Y los productores, los ingenieros, toda la gente que se suponía debía ser la más organizada eran los más desorganizados de todos.» Del sótano tampoco guarda buenos recuerdos; cuenta en el libro *Keith Richards: The Biography*, de Victor Bockris: «Grabábamos en el desagradable sótano de Keith, que parecía una cárcel. A mí me gusta grabar en salas muy grandes. Había una humedad increíble. No podía soportarlo. En cuanto abría la boca para cantar, me quedaba sin voz. Era tan húmedo que todas las guitarras se desafinaban antes de llegar al final de la canción». Las guitarras se grababan en la cocina, donde había azulejos que proveían una mejor acústica. Bill Wyman tenía un cuartito para tocar su bajo, pero era tan chico que debía dejar el amplificador del otro lado de la puerta. Toda la rutina se acomodaba a los horarios del dueño de casa: si se despertaba a medianoche, entonces se tocaba hasta el amanecer; si se despertaba al mediodía, entonces se tocaba hasta la hora de cenar. Los técnicos alquilaron casas en los alrededores. Los Stones solían quedarse en Nellcôte (Jagger vivía en París, Charlie Watts en Cévennes), pero cuando se iban no volvían en unos cuantos días. Especialmente Jagger, cosa que enfurecía a Keith.

Así fue que algunas canciones emblemáticas, como «Happy», se grabaron casi sin los Stones: Richards en guitarra y voz, Jimmy Miller en batería y bajo, saxo de Bobby Keys. Otras, como «Rocks Off», se grabaron a las nueve de la mañana, en dos tomas: Richards despertó a los gritos a los ingenieros para que registraran lo que recién había sacado, esa canción sobre la decadencia y la pereza y la adicción que parecía resumir el fatal verano francés: «Siempre escucho voces por la calle / Quiero gritar, pero apenas puedo hablar /… Pateame como lo hiciste antes, ya ni siquiera puedo sentir dolor.» Jamás faltaba droga, porque Marsella estaba muy cerca, y era la capital europea de la heroína. Los *dealers* iban a Nellcôte con heroína tailandesa, llamada «algodón de azúcar por su tono rosa y su calidad».

Keith se compró un yate, al que llamó Mandrax, y trataba de acercarse a otros buques en el puerto de aguas profundas, convencido de que debían cargar hachís y opio de gran calidad. En general no conseguía nada, chocaba el yate contra otros y contra el muelle, y en ocasiones se quedaba sin combustible. Anita Pallenberg recuerda esa época de combustión creativa en la biografía de Bockris: «Fue una maratón musical increíble, pero también fue una pesadilla. Creativamente era genial, todo el mundo en su sitio, y entonces llegaba Mick y se ponía a cantar "Sweet Black Angel" y eso podía continuar dos días seguidos; pero durante todo el tiempo que pasamos en la casa nunca estuvimos solos. Día tras días éramos diez personas a comer, veinticinco a cenar. Creo que nadie durmió en todo el verano. Yo tenía que ocuparme de todo aquello. Era la única persona que hablaba bien el francés. Y luego estaban los delincuentes del lugar, que en cierto modo se mudaron con nosotros. Decían: "Vamos a venir aquí y vamos a destrozar la casa, vamos a hacer esto y aquello." Y yo pensé: mejor que los contratemos y los hagamos trabajar para nosotros. De modo que teníamos a un montón de lugareños, peligrosos, trabajando en la cocina. Al final nos encontramos a traficantes de drogas en la puerta de casa haciendo todo tipo de negocios, y así fue como todo se fue al garete. Habíamos abierto las puertas; estaban abiertas porque todo el mundo entraba y salía —los músicos, todo el mundo—, así que la casa permanecía abierta. Un día entré en el salón y vi a esos tipejos que llevaban medio kilo de heroína cada uno en las botas, y los eché a patadas. Era una locura.»

Hoy, Keith Richards insiste en que no era para tanto, que mucho es leyenda, que un disco doble como acabó siendo *Exile on Main St.* no habría podido lograrse sin cierta ética de trabajo y alguna disciplina particular. Pero reconoce que fue la primera vez en que trabajó como quería, sin horarios, con los músicos más o menos en el mismo lugar, con tiempo, dejando que las cosas ocurrieran, capturando los accidentes. «A esta banda se le saca lo mejor cuando cree que no está

trabajando. Hice un disco doble cuando más metido estaba en la heroína. Puedo asegurar que no afectó en absoluto mi capacidad como músico. Y creo que también influyó que yo viviera sobre la fábrica. A lo mejor debería intentarlo de nuevo.»

* * *

Se terminaba el verano, y el nuevo disco iba tomando forma. En el sótano algunas noches la temperatura subía hasta los 40°, y así se escribieron canciones como «Ventilator Blues», de Mick Taylor, un homenaje al único ventilador. La música se escuchaba todo el día, desde la calle. Los vecinos no se quejaban, pero la policía estaba atenta. Y se pusieron mucho más en alerta cuando una tarde Keith, en una pelea con un guardia costero cuando quería ver el yate de Errol Flynn, sacó el arma de juguete de Marlon. Agentes de la policía visitaron Nellcôte tras el incidente, y se fueron con una promesa de buena conducta y algunos discos autografiados. Pero ahora estaban sobre aviso.

Mick Jagger, que acababa de ser padre de su segunda hija, Jade, anunció que él daba por terminadas las sesiones de Nellcôte, cosa que enfureció a Keith. No hubo vuelta atrás. El paraíso artificial se ensombreció más cuando, una noche, y a pesar de que había más de diez personas durmiendo en la casa, alguien entró y se llevó las atesoradas once guitarras de Keith Richards (además de un bajo y un saxo de Bobby Keys). ¿Una deuda de droga no saldada? Probablemente. Días antes, Keith y Anita habían incendiado accidentalmente su cama; ella estaba embarazada de tres meses, y no podía dejar la heroína. Bill Wyman ya había dejado de ir a Nellcôte: odiaba el ambiente. Gram Parsons también se había marchado, entre otras cosas por presión de Jagger, y porque no había conseguido grabar el planeado disco de country con Richards —¡y qué disco hubiera sido!— porque su adicción era demasiado profunda. Moriría dos años después, en 1973; Richards no lo volvió a ver. Un segundo robo dejó a los inquilinos de Nellcôte sin ropa ni dinero. La policía ya estaba lista para acusarlos de tenencia de drogas, y de posible tráfico —o de permitir que se traficara—. Escaparon por un pelo: el primer intento de salir del país casi les fue negado, pero los poderosos abogados de los Stones convencieron a las autoridades judiciales francesas de que Keith y Anita volverían, presentando como garantía algunos meses más de contrato de alquiler en Nellcôte.

Para noviembre, todos estaban en Los Ángeles, en el Sunset Studio, terminando el disco con colaboradores como Billy Preston y Dr. John. A nadie le gustaba mucho cómo sonaba lo obtenido en el sótano francés, pero coincidían en que el disco tenía algo: cierto filo, una

suciedad especial, una mezcla de pereza y oscuridad con iluminaciones creativas. *Exile On Main St.* se editó en mayo de 1972. Fue el último gran álbum de los Rolling Stones, el final del gran periodo iniciado con *Beggars Banquet* en 1968, «los cimientos en donde todavía descansa su carrera», como escribe el biógrafo Stephen Davis en *Old Gods Almost Dead*. El mejor disco de los Rolling Stones, para muchos; ciertamente el gran testamento de una era, la puerta de entrada, hermosa y desenfrenada, a los terribles años setenta.

Los Rolling Stones nunca volvieron a sacar un disco que estuviera a la altura de *Exile on Main St.* O cerca, siquiera. Fue, también para ellos, el inexorable final de la magia negra.

30 de mayo de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA NOVIA ROTA

En una carta a sus hermanos George y Thomas, escrita en 1817, el poeta John Keats definió la frase «capacidad negativa» cuando les contaba acerca de una discusión que había tenido, con sus amigos, sobre Shakespeare y Coleridge. La «capacidad negativa», les decía, la posee un artista capaz de existir en la incertidumbre y el misterio, en la duda, sin buscar los hechos o la razón. Creía que, para crear poesía, había que ser capaz de permanecer en este estado inquieto y conflictivo. Romántico al fin, a Keats le interesaba más la belleza que las explicaciones. El concepto fue retomado más tarde, ampliado, criticado: pero se usa, comúnmente, al modo de Keats.

El nuevo disco de Marianne Faithfull se llama así, *Negative Capability*. Lo grabó en París, donde vive: lo produjeron Warren Ellis, de Dirty Three, y los Bad Seeds y Rob Ellis, colaborador habitual de PJ Harvey. «Es mi disco más sincero», dijo Marianne. «Es cirugía a corazón abierto.» Y admitió: «No del todo, siempre voy a usar máscaras. Intenté, sin embargo, mostrarme tal como soy y contar lo que me preocupa.»

Hay tantas facetas en Marianne Faithfull, sin embargo: cómo saber quién es ella. La hija de la baronesa Eva Erisso, descendiente de los aristócratas austrohúngaros Von Sacher-Masoch —el tío abuelo de su madre fue Leopold von Sacher-Masoch, autor de *La Venus de las pieles* y del término «masoquismo»—. La estrella pop de los primeros años sesenta londinenses, una chica rubia y hermosa, con aspecto ingenuo y deseos imparables, que se casó muy joven con un poeta, grabó «As Tears Go By» de los Rolling Stones y se enamoró de Mick Jagger; escribieron juntos «Sister Morphine», la siniestra canción que parte en dos el disco *Sticky Fingers*. La pareja marcó una época que terminó mal para ella, con un intento de suicidio y adicciones a varias sustancias, pero sobre todo a la heroína. Durante años, Marianne Faithfull, también actriz y protagonista de películas con Alain Delon, de obras teatrales de Chéjov y de películas experimentales de Kenneth Anger, vivió en la calle: solo se resguardaba bajo techo cuando hacía mucho frío. No se murió, sin embargo, aunque lo intentó mucho. Y, en 1979, grabó *Broken English*, su renacimiento, uno de los mejores discos de la

década (y en una década repleta de grandes discos). Ese fue su regreso y prácticamente su debut, porque antes, con sus discos pop, muchos de ellos muy buenos, nunca había quedado del todo conforme. Casi no paró nunca de grabar desde entonces, discos muy sólidos, valientes, misteriosos, que suelen editarse cada tres años, más o menos. La lista de sus colaboradores habla de una verdadera corte que le rinde tributo a la reina: Nick Cave, PJ Harvey, Damon Albarn, Jon Brion, Cat Power, Teddy Thompson, Rufus Wainwright, Keith Richards, Jarvis Cocker, Sean Lennon, Hal Willner, Mark Lanegan, Dr. John, Roger Waters, Anna Calvi, Brian Eno: desde artistas jóvenes hasta amigos de toda la vida y muchos consagradísimos, todos quisieron grabar con Marianne alguna vez durante estos últimos quince años. Incluso Metallica la llamó como artista invitada para el disco *The Memory Remains*. Y aunque Marianne Faithfull siempre tiene buenas y respetuosas reseñas, pocas veces se le hace justicia: de su generación —tiene setenta y dos años— es la más activa junto a Neil Young, apenas mayor. Y sin embargo cuesta ubicarla donde se merece. Se puede especular con que todo el mundo está mucho más acostumbrado a reconocer el genio masculino, especialmente en el ambiente del rock, o que hay algo en la música y la voz de Marianne que es áspero y duro, más apto para un grupo de fans de culto que para la adoración universal con la que contaron Lou Reed o Leonard Cohen, por nombrar a un personaje muy difícil y a otro muy encantador. O que, aunque compone, es mucho más una intérprete que una *songwriter*. Ella, sin embargo, persiste. No hace giras y no presentará este disco: tuvo cáncer de mama, necesita operarse del hombro, usa bastón, pero sigue ahí, y *Negative Capability* es un disco único, una meditación sobre la vejez, la muerte, la pérdida de los amigos y la soledad que tiene tanto de sabiduría como de capricho y arrepentimiento. Marianne Faithfull no es, ni quiere ser, una abuela encantadora.

* * *

En la primera canción, «Misunderstanding», escrita por ella y Ed Harcourt —con una melancólica viola de Warren Ellis—, piensa su vida y su soledad: «Y después te encontrás solo / Y no te lo podés explicar / Qué pena, no es una forma de vivir / Pero es difícil salir de ahí / … Los errores no tienen valor / los malentendidos son peores / son una maldición.» En varias entrevistas, Marianne dijo que, aunque habla mucho de la soledad en este disco —y también en los anteriores — no está reconciliada con la falta de compañía. «Necesitamos a los otros», dice. «Sin alguien más, es fácil volverse loco.» En «The Gypsy Faerie Queen», escrita con Nick Cave, que toca el piano y canta a dúo

con ella, Marianne Faithfull toma la voz de Puck, el protagonista de *Sueño de una noche de verano*, para hablar de la reina gitana de las hadas y, por supuesto, está hablando de ella, de su juventud y sus amigas, mujeres hippies y vagabundas y brujas de los años sesenta, Nico, la generación dorada que se desvaneció en la desesperanza. Por eso, quizá, sigue con una nueva versión de «As Tears Go By», la balada que la hizo famosa y que Jagger-Richards compusieron para ella en 1964, a pedido del manager de ambos, Andrew Loog Oldham. El tema resultaba muy raro para la voz de una adolescente: «Hay caras sonrientes pero no son para mí / Me siento y miro los juegos de los chicos / Pero todo lo que oigo es el sonido de la lluvia cayendo sobre el suelo / Veo las lágrimas caer.» ¿De dónde sacar esa melancolía a los diecisiete? Al escucharla ahora, esas palabras sobre el violín siempre tristísimo de Warren Ellis, al fin adquiere su sentido de ver pasar la vida sin actuar, de momentos que no volverán a recuperarse. Ella ya la había regrabado a los cuarenta años en el disco *Strange Weather* y entonces también se resignificaba como un ingreso a la madurez. Con «In My Particular Way» se mete en otro tema poco habitual: el deseo y la búsqueda del amor en la vejez. Es una canción falsamente jovial, de alegría impostada, como si quisiera seducir sin confianza: «Sé que no soy joven y estoy dañada / Pero sigo siendo linda y graciosa / A mi manera particular / Soy capaz de amar / Estoy preparada para amar / Por favor, mándenme alguien que pueda quererme / que pueda ver todas mis faltas y quererme igual.» La escribió con Ellis y Harcourt y es asombrosamente cándida y honesta en su reconocimiento de que, recién después de los setenta, siente que esos amores locos que marcaron su vida no la hicieron sentir segura. Ni feliz.

* * *

Hay muchos más puntos altos en un disco casi sin pasos en falso. Además del *cover* de Bob Dylan, «It's All Over Now, Baby Blue» (el mejor jamás grabado y a la altura del original) y la reversión de «Witches Song» de *Broken English*, las tres elegías de *Negative Capability* son fantásticas: la primera es «Born To Live», para su mejor amiga Anita Pallenberg, pareja de Keith Richards durante décadas —es la madre de los dos hijos mayores del Stone—, una mujer hipnótica, destructiva, elegante, que murió el año pasado; «Don't Go» es para Martin Stone, su colaborador y guitarrista, que era mucho más famoso como vendedor de libros raros y protagoniza, ficcionalizado, la novela *White Chappell, Scarlet Tracings* de Iain Sinclair. La tercera es «They Come At Night» (quiere decir «vienen con la noche»), una canción oscura y escalofriante, con un *riff* repetitivo, al acecho, escrita junto a Mark Lanegan un día después de los atentados terroristas de

noviembre de 2015 en París. Marianne conocía a la banda que tocaba esa noche en el Bataclan, Eagles of Death Metal; ella misma tenía un show planeado en el local para una fecha siguiente. *Negative Capability* es un disco que reflexiona sobre el fin pero ruge, es la furia contra la muerte de la luz de Dylan Thomas y es el mejor disco del año pasado aunque no estuvo en la lista de mejores discos de casi ningún medio, porque eso suele pasarle a Marianne Faithfull: ese quedar en una zona de sombra. Ella posa, en la tapa con su bastón: se rompió la cadera hace años, el reemplazo acabó en una infección y la lista de artritis y problemas derivados de años de abusos de sustancias sigue, pero ella mira desafiante porque sabe que pocos vuelven de donde ella volvió, y menos con este buen gusto, este talento, estas canciones magníficas. Se habla poco de la música de Marianne, desde el principio. Es célebre lo que dijo Oldham: la hizo grabar un disco porque tenía aspecto de «un ángel con tetas grandes». Nunca fue una cantante virtuosa ni deslumbrante, más bien todo lo contrario. Pero fue y es una intérprete enorme. Pionera. «Canta a pesar de sí misma», dice Warren Ellis. «En ese sentido, es como una cantante punk. Siempre estuvo incómoda con el mundo que la rodeaba y eso es lo que transmite. Su voz es filosa, es inquietante, nadie suena como ella.»

* * *

Otra teoría acerca de por qué Marianne Faithfull no es la estrella reverenciada que merece ser tiene que ver con el hecho que marcó su vida hace cincuenta años. Ella fue parte del huracán Rolling Stones en los sesenta, y no solo era difícil salir entero de ahí sino que la banda y la década resultaron una etiqueta indeleble. Para decirlo de una manera más sencilla: aunque se separaron en 1970 después de cuatro años de relación, y aunque nunca se casaron (ella si se casó y se divorció: tres veces), Marianne siempre será la novia de Mick Jagger. Siempre será esa mitad de una pareja gloriosa y deslumbrante, los chicos más hermosos del planeta, paseando su impunidad por el mundo vestidos de terciopelo y tapados afganos. Por eso ahora, a los setenta y dos, ella ya no habla de los Rolling Stones. Y no porque esté enojada: se relaciona con ellos, especialmente con Keith y su familia —tiene una relación especialmente cercana con Marlon Richards, el mayor del clan, casi su sobrino—. Es que, dice, ya habló demasiado de ellos. Ya le sirvieron tanto para exponerla como para ocultarla, con frecuencia al mismo tiempo.

Marianne era hija de una aristocracia empobrecida y destrozada. Su madre fue violada por soldados de la ocupación rusa en Viena, en 1945: quedó embarazada, se hizo un aborto. La familia perdió toda su fortuna. Eva conoció a Glynn Faithfull, mayor del ejército británico

que actuaba como espía, porque él le trajo un mensaje de su hermano, Alexander, que peleaba como partisano para el mariscal Tito (eran amigos). Glynn se enamoró de Eva, que era extraordinariamente atractiva y extraordinariamente rara: había sido bailarina y actriz, incluso había hecho castings en Hollywood antes de la guerra; era orgullosa y malcriada y estaba herida. Eva se casó creyendo que su esposo era un inglés convencional que la llevaría a la más aburrida de las existencias: era lo que ella deseaba, después del sufrimiento de la guerra. Sin embargo, Glynn Faithfull no era lo que ella esperaba. Era muy simpático y carismático, pero también era un demente bienintencionado. Un reformista utópico, hijo de un sexólogo casado con una actriz circense, creador de un dispositivo llamado la Máquina Frígida, que en teoría desbloquearía la energía libidinal primal (no funcionó nunca, hay que decir). El suegro tampoco se bañaba, porque no creía en la limpieza corporal. Glynn pronto compró, con un socio, la mansión Braziers Park en Oxfordshire. En el campo se vivía en comunidad y se exploraban cuestiones místicas y psicosexuales. Eva odiaba el lugar y su vida excéntrica. Ahí, en ese ambiente, se crió Marianne, la única hija de la pareja.

Cuando Glynn y Eva se separaron, la madre se llevó a Marianne a Reading, en las afueras de Londres. Madre e hija tenían un vínculo dependiente pero, al mismo tiempo, muy libre: a los trece, Marianne se unió a un grupo de teatro local y empezó a cantar folk en bares. Cuando al fin visitó Londres, adolescente, quería parecerse a Juliette Gréco, estudiaba a los existencialistas, iba a clubs de jazz, fumaba hasta el amanecer envuelta en intensas conversaciones sobre poesía y filosofía. En este ambiente conoció a quien sería su primer marido, John Dunbar. Escribe sobre esos años en *Faithfull: Una autobiografía*, su libro de 1994 (publicó dos volúmenes de memorias más): «Toda esta gente con la que me veía, fotógrafos, estrellas pop, dueños de galerías, aristócratas, poetas, talentosos varios, más o menos inventaron la Escena de Londres y se puede decir que yo estaba presente… Amor libre, drogas psicodélicas, moda, Zen, Nietzsche, existencialismo, rituales, hedonismo y rock'n'roll.»

Hacia 1964, Andrew Loog Oldham la vio en una fiesta —ella estaba con Dunbar— y decidió que esa chica que parecía encarnar la década con su aura de ingenua sensual, sería una estrella. Puso a trabajar a sus representados, Jagger-Richards, que le escribieron una canción. Y fue un éxito. Marianne se fue de gira por Inglaterra con «As Tears Go By» y su vida empezó a dividirse: tenía que actuar de angelical cuando, en el cotidiano, era una mujer libre, tortuosa y algo confundida. En su *memoir* rockero, escrito antes que todos y, de muchas maneras, más impresionante y arriesgado que cualquier otro, dice: «En la gira estaba disfrutando de mi nueva libertad, de la manera

en que lo haría un hombre en mis mismas circunstancias.» Y relata con gran naturalidad sus noches de sexo con compañeros de gira y conocidos ocasionales, tanto hombres como mujeres. Todo el libro es así: el relato de la escena gay que rodeaba a los Stones, el deseo homoerótico entre Jagger y Richards, el constante deambular drogado, el entorno nada glamouroso de Dylan, el apabullante uso de drogas. Todo con una naturalidad que refleja un modo de ser joven irrepetible.

Mick Jagger llegaría en 1966. La relación, admite ella, fue muy complicada por muchos motivos, no tanto por la personalidad de su pareja —aunque también—, pero especialmente por varias catástrofes, como el arresto que la hizo famosa en 1967. El 11 de febrero, algunos Stones con amigos pasaron el día tomando ácido en los alrededores de Redlands, la mansión de Keith Richards en Sussex. La policía los allanó con orden judicial por la noche. Marianne estaba en la escalera durante el allanamiento, envuelta en una alfombra persa, desnuda debajo: se había sacado toda la ropa después de pasar un día entero vagando, en un viaje lisérgico. No había tenido sexo, ni con Mick ni con ninguno. Los diarios, en los días subsiguientes, la llamaron la chica de la orgía e inventaron un episodio digno de fantasía de viejo verde: que, cuando la policía entró, la había encontrado con un bombón Mars (digamos: un Marroc) en la vagina, del que chupaban todos los hombres presentes. Esto jamás sucedió pero el público inglés jamás lo olvidó. Fue un rumor entre la leyenda urbana y el chiste que persistió décadas.

Mick Jagger y Keith Richards fueron presos por un tiempo, porque había algunas drogas en la casa, no tantas: la policía, inocente, no abrió el maletín del *dealer*, que tenía dosis para garantizar meses de lisergia. Ese *dealer*, californiano, después desapareció misteriosamente: Marianne sostiene que fue plantado porque el *establishment* británico creía que estos jóvenes con demasiado dinero y poder podían, de manera genuina, cambiar las costumbres de Gran Bretaña. Quizá sea una teoría paranoica, pero el episodio fue extraño y sugestivo.

La cárcel revitalizó a los Stones, que después editaron sus mejores y desafiantes discos (*Beggars Banquet, Let It Bleed*). Marianne, en cambio, se sentía cada vez más la consorte en segundo plano, lo que le servía para la comodidad de su adicción y sus escuetos trabajos en teatro y cine, pero también la deprimía. Anoréxica, adicta a la heroína, en un perpetuo viaje de ácido, su esposo le quitó la tenencia del hijo de ambos, Nicholas, y eso sumado a un aborto espontáneo en el que perdió a la hija que deseaban con Mick Jagger, la hundió en una depresión que terminó en un intento de suicidio y un coma en Australia, donde Jagger filmaba la película *Ned Kelly*.

La separación llegó poco después. Y entonces Marianne se perdió

en la adicción.

* * *

En 1970, Marianne Faithfull se fue a vivir contra una pared en el Soho: era parte de un edificio bombardeado durante el *Blitz*, y en consecuencia, vacío. Todas las noches departía alrededor de una fogata con otros adictos. Estaba en lo que hoy llamamos «situación de calle» y, asegura en sus memorias, por voluntad propia. «Hacía lo menos posible. Estaba ahí sentada, día tras día, totalmente volada, y debía ser una aparición extraña entre las ruinas del edificio. Todavía usaba la ropa exquisita de mi vida anterior. Desde que había leído *El almuerzo desnudo*, quería ser una adicta callejera. Y conseguí mi ambición de una manera espectacular.» En la calle supo de la boda de Mick Jagger con Bianca Pérez Moreno. Entre amantes *dealers* y locuras varias, se fue a París. Casi como si su destino fuese ser la protagonista femenina de los mitos del rock, estaba de novia con el *dealer* que le vendió a Jim Morrison la heroína que lo mató. Durante años, al mito de la orgía y el bombón vaginal se le agregó el de que había estado presente cuando Morrison tuvo la sobredosis fatal. Pero no: ella estaba en su departamento, durmiendo. Su novio le contó lo que había pasado, al día siguiente, y después huyó.

Toda la década la pasó entre la calle, las (casi) sobredosis, los regresos a la casa materna, las noticias sobre las muertes de amigos. A veces se rescataba y, por ejemplo, pasaba un tiempo trabajando con David Bowie. Estaba viviendo en Londres cuando estalló el punk y, en sintonía, se instaló en un piso okupado con su novio y después esposo Ben Brierly, a quien conoció en 1976; compartía el *dealer* con Sid Vicious. Sin embargo, algo de la estabilidad de la pareja y del entusiasmo musical de Ben la llevó volver a intentarlo, a hacer un disco. El resultado fue *Broken English*: new wave oscura, sintetizadores estremecedores, la voz de un ángel caído, una obra maestra del pospunk. «La balada de Lucy Jordan», que mucho después sería la canción de cierre de *Thelma y Louise*, era un clásico country que, reinventado, le daba una potencia inaudita a esa letra devastadora: «A los treinta y siete años se dio cuenta de que nunca / había manejado por París en un auto deportivo, con el viento cálido en el pelo.» Es el tema más importante de *Broken English* pero también es inolvidable el reggae vicioso y lleno de bronca de «Why D' ya Do It»: «¿Por qué dejaste que esa basura te agarrara la pija y se drogara con mi hash? / Cada vez que te veo la pija veo su concha en mi cama / ¿Por qué traicionaste mi pequeña perla por semejante perra?» Marianne tenía más furia real que todos sus contemporáneos y ni un pelo de mujercita frágil. Podía estar muriéndose pero, en la agonía, mordía.

Este disco oscuro, gótico y electrónico —con una versión salvaje de «Working Class Hero» que dejaba a Lennon como un timorato— la posicionó en el terreno musical, pero no la ayudó demasiado en lo personal. Para eso faltaba. Un divorcio. Una mudanza a Estados Unidos. Una larga internación y el suicidio del novio que conoció durante la terapia: él se arrojó de un piso 33, en New York, cuando Marianne lo abandonó (ella estaba en el departamento, y ni siquiera se dio cuenta). El reencuentro con su hijo, que, comprensiblemente, estaba distante y enojado. La muerte de su madre. En los noventa, su vida tomó otro rumbo gracias a amigos como la cineasta neoyorquina Sara Driver, que le dio un papel en *When Pigs Fly* y *Moondance*. Y entonces, empezó su regularidad: cada dos años, o tres, aparecía un disco de Marianne Faithfull. *A Secret Life*, en 1995, inauguró este periodo: fue un disco en colaboración con Angelo Badalamenti, el compositor de las películas de David Lynch. «Tenés historia en tu voz», le decía Nick Cave en una entrevista hace meses, cuando estaban grabando juntos *Negative Capability*. «Es extraordinario escucharla de una manera tan desnuda, con pocos instrumentos, sin adornos. Se escucha una vida vivida. El tiempo se detiene cuando cantás.» Y ella le contestó: «Mucha gente la pasó muy bien en los sesenta, pero yo escribo sobre la parte oscura porque ese fue mi camino. Yo soy muy musical, siempre lo fui, pero no me contrataron para grabar por eso: vieron que era muy hermosa, y que tenía una cara comercial. Así me lo decían, además. Y en vez de ir a Cambridge, entré a un estudio con Mick y Keith. Ahora estoy contenta de haber seguido ese camino, pero durante décadas cumplí las fantasías de otros y estaba completamente fuera de control, y disconforme. En un momento me di cuenta de que tenía que comprometerme o mandar todo al diablo. Y me comprometí. No me quedaba otra.»

24 de febrero de 2019,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LAS REINAS DE LOS SESENTA

Anita Pallenberg y Marianne Faithfull eran quizá las mujeres más fabulosas de los sesenta. Encarnaban la época y se movían en todos los círculos hip con una facilidad asombrosa. Musas rubias, bellísimas y misteriosas, formaban un dúo dorado que se hizo definitivamente célebre cuando entraron al círculo de los Rolling Stones, Marianne como la novia de Mick Jagger (y amante de Keith Richards), y Anita como novia de Brian Jones y después larga pareja de Keith Richards, con quien tiene dos hijos. Las rubias fatales se separaron de los Stones en los años setenta, pero dejaron su marca en la banda en más de un sentido: Marianne escribió la mítica canción «Sister Morphine» e inspiró muchas más como «Let's Spend The Night Together», «She's Like a Rainbow» (en las que Jagger celebraba sus años felices) y «Wild Horses», el adiós definitivo del cantante a su novia. Anita fue la que sugirió los coros tribales de «Sympathy for the Devil» y la protagonista de otras canciones célebres como «Beast of Burden» o «Happy». Para bien o para mal, se las congeló como las salvajes mujeres de los Stones, aunque ambas tenían sus propias e interesantes carreras. En los sesenta, Marianne brillaba como cantante pop y actriz: protagonizó la película de culto *La chica de la motocicleta* con Alain Delon e hizo el papel de Lilith en la oscura *Lucifer Rising* de Kenneth Anger en 1972; Anita Pallenberg era una de las modelos más famosas de su época, y protagonizó, junto a Jane Fonda, *Barbarella* de Roger Vadim como la perversa y sensual Reina Negra. Marianne recuerda: «Éramos terriblemente felices. Jóvenes, ricos, protegidos, con el mundo a nuestros pies.» Más de treinta años después de aquellos años dorados, las musas siguen activas, verdaderas sobrevivientes, íntimas amigas. En 2001, el programa *Absolutely Fabulous* del canal británico Comedy Central las juntó para interpretar al Diablo (Anita) y Dios (Marianne). Fue un éxito. Pero a los productores les costó lidiar con ellas. Marianne decía: «Me temo que fuimos un poco crueles en los primeros encuentros. Anita puede ser amenazante. Y grandiosa. Puede decir cosas como "Fui en el Rolls-Royce de Brian a buscarlo al aeropuerto de Milán; tenía puesto mi saco de piel de zorro rojo". Lo que querían sacarnos era la gloria de aquellos años, querían vernos chusmeando, hablando, contando anécdotas. Y se dieron cuenta de que formamos

una pareja de comedia estupenda. Hasta nos propusieron salir de gira. Quizá lo hagamos. De cualquier manera, lo queramos o no, somos como siamesas. No podemos separarnos. Somos como la sal y pimienta de los sesenta.» La diosa Marianne Faithfull nació en 1946. Su madre, una baronesa austríaca, era descendiente de Leopold Von Sacher-Masoch, el autor del clásico sadomasoquista *La Venus de las pieles*. Su padre era un espía británico que dedicaba su tiempo libre a inventar juguetes sexuales. A los trece años ya protagonizaba piezas de Shakespeare, y a los diecisiete paseaba por la galería de su novio John Dunbar, uno de los gestores del Swinging London, y se codeaba con los Beatles y los Rolling Stones. Pero todavía actuaba: fue Ofelia en la versión fílmica de Hamlet de Tony Richardson y obtuvo un pequeño papel en *Made in U.S.A*. de Jean-Luc Godard. Marianne era hermosa, etérea y culta, y pronto el hábil manager de los Stones la contrató para que cantara canciones pop. Su primer hit fue «As Tears Go By», una canción de Jagger-Richards, y enseguida grabó «Blowin' in the Wind» de Bob Dylan (que la cortejaba). Pero en 1966 se enamoró de Mick Jagger, y un año después protagonizó la más célebre —y falsa— anécdota de los Rolling Stones. La banda y algunos amigos descansaban de un viaje de ácido en la mansión de Keith Richards, Redlands, y la policía hizo un allanamiento. Encontraron la cantidad de droga suficiente para mandar a los Stones a la cárcel, pero ella llegó a los titulares porque se decía que la habían encontrado desnuda, con un bombón Mars en la vagina, que lamían Jagger y Richards. «Esa historia me sigue disgustando», dice Marianne hoy. «Nunca la encontré graciosa, y me volví loca tratando de averiguar de dónde había salido el rumor. Fue indignante.» Un año después quedó embarazada de Mick Jagger, perdió el bebé, escribió «Sister Morphine» (los Stones no se molestaron en ponerla en los créditos del disco), intentó suicidarse y fue arrestada cuando, muy borracha, hizo un escándalo en un restorán indio de Londres tras enterarse del casamiento de Mick Jagger con la heredera nicaragüense Bianca Pérez Moreno. Recién diez años después fue capaz de escribir sus propias canciones y el mundo calló asombrado ante el resultado. *Broken English*, editado en 1979, es uno de los mejores discos de rock de la historia; aunque nunca llegó a ser popular, fue sumamente influyente y generaciones de chicas punk trataron de copiar el raro estilo vocal de Marianne. «Mi voz es madura», dice ella. «Está cargada de tiempo, marcada por cada cigarrillo que me fumé y cada whisky que bebí.» De la voz angelical a la voz decadente, pero siempre hermosa. El tema más famoso de *Broken English* es «La balada de Lucy Jordan», sobre un ama de casa suicida, con una letra mítica sobre sintetizadores (toda una rareza entonces): «En una cama blanca suburbana de un blanco pueblo suburbano / Acostada bajo las frazadas, Lucy soñaba con miles

de amantes / Hasta que el mundo se puso anaranjado y la habitación empezó a girar / A los treinta y siete años se dio cuenta de que nunca había manejado por París en un auto deportivo / con el viento caliente en su pelo / Así que dejó que sonara el teléfono y cantó canciones de cuna que había memorizado en la mecedora de su padre.» *Broken English* es un disco decadente, furioso, triste y hermoso; Marianne lo grabó cuando todavía era adicta a la heroína, hábito que mantuvo durante los cinco años siguientes, cuando se dedicaba a cantar sobre mujeres caídas en desgracia que deambulaban solas por la ciudad, una pintura bastante exacta de su propia vida. En 1987, limpia de heroína, grabó *Strange Weather*, una colección de *covers* casi perfecta. En los noventa, se convirtió en la mejor intérprete de Kurt Weill y la música de cabaret de la República de Weimar (superior incluso a Ute Lemper) y hasta se atrevió a reversionar a Marlene Dietrich y salir airosa. En 1995 escribió su autobiografía, *Faithfull*: «Me dijeron que iba a ser un trabajo bueno para mi alma. Sí, claro. La escribí solo por dinero. Fue muy bueno para mis finanzas.» Allí, entre otras cosas, confiesa que Keith Richards era mucho mejor amante que Mick Jagger, lo que Keith —su amigo hasta hoy— agradeció pública y calurosamente. En septiembre de 2004, Marianne Faithfull editó un nuevo disco. Se llama *Before the Poison* y es extraordinario. En 2002, en *Kissing Time*, habían colaborado con ella Jarvis Cocker y Beck, pero ahora le pidió ayuda a Nick Cave, PJ Harvey y Damon Albarn (de Blur). Todos trabajaron con reverencia para Marianne, y le dieron composiciones excelentes, que ella reescribió o les agregó letras en algunas ocasiones. «Crazy Love», con música de Nick Cave, es de un romanticismo estremecedor, y Marianne interpreta el tema «No Child of Mine» de PJ Harvey como si le perteneciera. Pero la sorpresa es el aporte de Albarn, «Last Song», una canción folk de delicadeza extrema que la voz rota de Marianne se encarga de retorcer. Es uno de los mejores discos del año, pero probablemente pasará inadvertido, como siempre. Marianne está acostumbrada. «La gente solo conoce mi nombre. No sabe qué es lo que hago. Muchos piensan que mi vida es más interesante que mi música. Ellos se lo pierden.» La diablesa Anita Pallenberg tiene sesenta y un años, y durante mucho tiempo se la consideró una verdadera bruja. Decían que guardaba restos humanos, que invocaba a las fuerzas oscuras para deshacerse de la gente que le disgustaba, y su fama de maligna llegó a su pico más alto cuando, en 1979, un chico de diecisiete años se suicidó en su cama jugando con una pistola de Keith Richards. «Cuando Scott se mató en mi casa, fue el fin de mi pareja con Keith», dice hoy Anita. Habían soportado mucho juntos. Anita entró al círculo de los Stones como novia de Brian Jones; Bob Dylan tituló su mítico disco *Blonde on Blonde* (Rubio sobre rubio) por su fascinación con la decadente y glamourosa pareja.

Ella era hija de una aristocrática familia alemana residente en Roma, restauradora de obras de arte, sumamente culta. A fines de 1967 viajó con su novio y Keith a Tánger; Brian sufrió una sobredosis, fue abandonado por el camino, y Anita cayó en brazos de Keith. La traición precipitó la salida de Brian de los Rolling Stones —murió ahogado en la pileta de su casa ese mismo año— y cimentó la leyenda del poder sobrenatural de Anita sobre los Rolling Stones. «Pienso que Brian fue la pasión de mi vida», recuerda ella. «Hay una diferencia entre amor y pasión. Keith fue mi gran amor, pero yo estaba apasionadamente enamorada de Brian.» Keith, por su parte, dice: «Yo era el gran amigo de Brian, y entonces le quité a su novia. Lo cagué todo, para siempre. Nunca me perdonó por eso, y no lo culpo.» Anita, mientras tanto, transformó al hasta entonces tímido Keith en una estrella de rock. Le enseñó a maquillarse, le arregló el pelo, le elegía la ropa. Enseguida, Anita se convirtió en un Rolling Stone. Grabó los coros de «Sympathy for the Devil» y le mostraban las canciones, que solo eran grabadas cuando Anita aprobaba. En 1968, protagonizó *Performance*, de Donald Cammell y Nicholas Roeg, una de las películas fundamentales de la década, junto a Mick Jagger. Ella escribió parte del guión. Durante el rodaje, Anita tuvo sexo con Mick Jagger; la escena no quedó en la película, pero los productores la editaron y la enviaron como mediometraje a festivales pornográficos del mundo (se alzó con el primer premio en Ámsterdam). Hoy es inconseguible. Un año después, tuvo su primer hijo con Keith Richards, Marlon —bautizado en homenaje a Brando, amigo de la parejay dos años después a Angela. En 1976 falleció su tercer hijo, Tara, y la separación de la pareja era inminente. Ambos eran adictos a la heroína. El crítico Nick Kent escribía entonces: «Ya no eran el Scott y la Zelda del rock. Tenían el aspecto de una trágica pareja encerrada en su caparazón saliendo juntos de un campo de concentración. Pensé que iban a morir.» Anita resume lo que ocurrió después de ese trágico año: «Hicimos un tratamiento eléctrico para dejar la heroína, pero no funcionó porque no pusimos nada de nuestra parte. Cuando me separé, comenzaron letales años de juerga. Toqué fondo. Me echaban de todos lados. Le ponía tranquilizante de caballos a la cerveza. Estuve en salas de urgencias, en chalecos de fuerza, me rompí la cadera. Tuve una neumonía que casi me mata. Terminé en un famoso hospital para alcohólicos, con colchones en las paredes, sudando, paralizada. Traté de desintoxicarme durante años, pero solo lo logré en los noventa.» Por esa época, se convirtió en una leyenda de Londres. Se la podía ver con su bicicleta, recuperada, otra vez hermosa, trabajando en centros de tratamiento para adictos. Volvió a la universidad y estudió diseño de indumentaria. Y entonces, diseñadores famosos como Anna Sui y Zac Posen empezaron a citar su estilo como una influencia

importantísima. Anita se atrevió a lanzar su propia línea de ropa, Burn, que cada día se vende mejor. Y es una de las editoras en la revista *Cheap Date*, especializada en moda de segunda mano, una especie de «hazlo tú mismo» que enseña cómo ser glamouroso con pocos pesos; el editor general es su hijo, Marlon Richards. Varias editoriales la están tentando para que escriba su autobiografía, pero ella no está interesada; tampoco quiere editar las películas caseras de los Rolling Stones que guarda celosamente. Ahora se la ve en cada evento del mundo de la moda en Londres y es anfitriona de otros eventos cuando se lo piden. «No quiero hablar del pasado. Solo es mitología», dice. «Creo de verdad que los héroes del rock forman parte de la mitología. Cuando se habla de los Stones, es como si se hablara de Hércules o Zeus. Es lo mismo. Además, me siento como si tuviera todo el tiempo del mundo. Marianne sigue siendo mi mejor amiga. Mis hijos y mis nietos están a mi alrededor, estoy limpia, Keith es mi amigo. ¡Si hasta le tejí los primeros enteritos para sus hijas con Patti (Hansen, la actual esposa de Richards)! Lo respeto, y lo quiero. En Año Nuevo, la familia entera se reúne en Jamaica. Y lo pasamos muy bien.»

15 de octubre de 2004,
suplemento «Las 12», *Página/12*, Argentina

LA MAGA

Se cuenta que era dueña de una Mano de Gloria y que con este objeto macabro ejercía la magia negra en el seno de los Rolling Stones. La Mano de Gloria es una reliquia humana: la zarpa izquierda de un ahorcado, disecada, que se enciende como una vela. Solo una bruja mayor sabe cómo usarla.

Se cuenta que, cuando filmó *Performance*, de Nicholas Roeg, en 1969, tuvo sexo real con su coprotagonista, Mick Jagger, y que esas escenas, escatimadas del corte final, se montaron para un mediometraje porno que ganó el premio mayor en un festival especializado en Ámsterdam.

Se dice que, cuando los Rolling Stones grabaron *Exile on Main St.* en el sur de Francia y se les cortaba la luz aquel caluroso verano del 71, fue idea de ella robar la electricidad de la red ferroviaria que pasaba cerca para desviar los cables hasta el sótano-estudio. Son muchos los mitos sobre Anita Pallenberg y ninguno va a confirmarse, no solo porque ella murió el 13 de junio de 2017, a los setenta y cinco años, sino porque fue, durante toda su vida, increíblemente discreta y leal. «Me junté con editores, quise hacer una autobiografía. Pero ellos solo querían las chanchadas.» Lo que los editores querían eran los detalles sobre su romance con Brian Jones, cómo lo dejó por Keith Richards en 1967, y saber si tuvo esos supuestos encuentros épicos con Mick en el set. Ella lo negó siempre: «Yo amaba a Keith y era una chica de un solo hombre. La última persona con la que me hubiese acostado en ese momento era con Mick.»

No se sabe de qué murió Anita Pallenberg. Había atravesado dos operaciones de cadera y controlaba una hepatitis C. Pero sí se sabe que disfrutaba de estudiar botánica y moda, de veranear en Jamaica —en casa de Keith—, de comprar telas en Jaipur y pintar acuarelas y pasar tiempo con sus amigos jóvenes, desde Rufus Wainwright hasta Kate Moss o Stella Schnabel, la hija de Julian, la primera en despedirla en Instagram. Murió como una excéntrica inglesa pero era italiana, estudió pupila en Alemania y fue echada del colegio a los dieciséis años: adolescente fatal, se fue a la Roma de *La dolce vita* y después a la Nueva York de Warhol para retozar por la Factory. Venus de las

pieles, rubia de piernas largas y ojos endemoniados, era una modelo que no se sentía cómoda en el mundo de la moda y que en 1965 se metió en el backstage de los Stones en Múnich, les ofreció hachís, se fue a dormir con Brian Jones y sacudió a la banda para siempre.

Marianne Faithfull, que fue su amiga hasta el final, escribió sobre ella: «Era la mujer más increíble que había conocido en mi vida. Brillante, hermosa, hipnótica e inquietante. Su sonrisa —¡con esos dientes carnívoros!— aniquilaba todo. Las otras mujeres se evaporaban a su lado. Hablaba en un desconcertante dialecto dadá y hípster. Un *slang* ítalo-germano-cockney que mezclaba su sintaxis en fragmentos surreales. Todo era parte de su atracción siniestra.»

Con Brian Jones estuvo dos años. La relación se terminó de camino a Tánger: ella, Brian y Keith viajaron a Marruecos juntos. Keith y Anita se enamoraron en el asiento trasero del Bentley. Brian Jones le pegaba a Anita. Ella se defendía: los dos estaban siempre lastimados. Ella quiso otra vida, loca pero tierna, con Keith. Tuvieron tres hijos: Marlon, Angela y Tara, que murió cuando tenía diez meses, en su cuna. «Yo le tenía terror», dijo Keith. «Sabía mucho acerca de todo, ¡y lo sabía en cinco idiomas! Siempre me gustaron las mujeres de carácter y Anita es una valquiria. Es la mujer que decide quién morirá en la batalla.»

Anita era una Rolling Stone. Marianne lo resume bien: «La historia de cómo Anita se unió con Brian Jones es realmente la historia de cómo los Stones se convirtieron en los Stones. Ella sola elaboró la ingeniería de una revolución cultural en Londres al reunir a los Stones con la juventud dorada. Les sumó una pátina aristocrática que les servía como contraparte ideal a las raíces bluseras de su música. Esto transformó a los Stones de estrellas pop a iconos culturales.» Basta mirar las fotos. Los Stones empezaron a vestirse como Anita (Keith literalmente usaba su ropa: tenían el mismo talle). Ella les cambió el estilo y el aura. Los introdujo a un mundo de ricos, de artistas, de decadentes; de herederos y mafiosos y nobles. Los convirtió en realeza exiliada. Y además tenía opinión y participación en un momento en que las mujeres ni siquiera olían un estudio. Ella canta los «hoo-hoo» de «Sympathy for the Devil», y porque a ella no le gustó cómo sonaban la voz y el bajo en «Stray Cat Blues» Mick Jagger decidió remezclar *Beggars Banquet*. Inspiró canciones extraordinarias. «You Got The Silver» de *Let It Bleed*, una declaración de amor y de inquietud: «¿Qué es esa carcajada en tu sonrisa? ¿Qué es eso en tus ojos? ¿Son los diamantes de la mina? No me importa. Tenés mi alma, tenés la plata, tenés el oro. Si es este tu amor, me volvió ciego. Y no me importa.» O «Happy», la canción de dicha conyugal del muy enamorado Keith: «Necesito amor, nena, haceme feliz. Quedate conmigo.» O la demoledora «Beast of Burden» de *Some Girls*, cuando la

relación ya se terminaba, donde reconoce que «mi espalda es ancha pero duele» y se pregunta si es «lo suficientemente duro, lo suficientemente áspero, lo suficientemente rico». Todos los titulares la llaman musa pero ella fue cómplice y compañera. Una par. Y tenía una carrera notable como actriz: además de *Performance*, fue la Gran Tirana/Reina Negra de *Barbarella* de Roger Vadim, y entre fines de los noventa y comienzos de los dos miles filmó con Abel Ferrara, John Maybury (en la oscura biografía de Francis Bacon *Love is the Devil*), Stephen Frears y Harmony Korine, que la incluyó en un elenco de grandes nombres como Werner Herzog o Denis Lavant en *Mr. Lonely*.

La relación con Richards se terminó en 1980, según Anita por culpa de «los abogados» que la consideraban una mala influencia. Según Keith, el punto final tuvo un disparador más escabroso: mientras él grababa en París, Anita compartía noches en Nueva York con un amante adolescente, Scott Cantrell, que una madrugada se pegó un tiro sobre la cama. El chico tenía diecisiete años. Todavía no se sabe bien qué le pasó: se cree que jugaba a la ruleta rusa. Anita apenas habló del hecho. Ella no pedía disculpas ni daba demasiadas explicaciones. Fue el comienzo de años densos, de dificultades para dejar las adicciones, de enfermedades y varias danzas con la muerte. Pero resurgió: era fuerte.

A pesar de las turbulencias, Anita y Keith mantuvieron el afecto y la paz durante más de treinta años. Él la despidió en público, diciendo que siempre la llevaría en su corazón. Y también la despidieron en Instagram Theodora y Alexandra Richards, las dos hijas de Keith con su actual esposa, Patti Hansen. Alexandra le escribió a la madre de sus hermanos: «Una madre, una abuela, una amiga, una amante, una artista, un icono, una verdadera mujer del Renacimiento. Qué leyenda.» Las chicas, aunque no lo sepan, todavía quieren ser como ella. Perras y brujas y salvajes y amorosas flores del mal, amadas y respetadas, con el delineador corrido, el saco de leopardo, la boa de plumas, las amigas geniales, el novio que te roba la ropa, la capacidad de hablar cinco idiomas, las manos sucias de cuidar un jardín y las estrategias para poder sobrevivir.

18 de junio de 2017,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LOS JEFES NO INSPIRAN CARIÑO

Keith Richards siempre dice que Mick Jagger todavía no alcanzó su potencial. Y que si no lo logró a los sesenta y cinco años, lo más probable es que no lo alcance nunca.

Quizá la frase sea una chicana más entre las muchas que se propina mutuamente este matrimonio añoso, pero hay algo de profunda verdad en esa consideración. Jagger es un personaje en extremo opaco que hizo un culto de su personalidad distante y de su frialdad, y eso le quitó fuego, emoción, rock. Sí, es un *showman* perfecto. Demasiado perfecto. Ahora, ya viejo, sigue moviendo las caderas como una jovencita, en un despliegue de ambigüedad que resultaría grotesco si no estuviéramos tan acostumbrados (imaginen a cualquier otro señor de sesenta parando la colita, y comprenderán a qué nos referimos con «grotesco»). ¿Qué necesidad tiene este hombre de conservar con tanta desesperación su condición de fauno, de joven dios Pan? ¿Es lo único que tiene? Claro que no. Porque fue hermoso hasta el escándalo, porque es de hielo, porque su excelencia en los negocios es ejemplar y temible. Es fácil olvidar que se le ve el alma cuando toca la armónica o canta un blues, que es uno de los más negros de los artistas blancos, que más de una banda necesitaría un líder con semejante claridad y empuje.

Sucede que hay algo profundamente no rockero en Mick Jagger, y es que no se expone. Nunca. Esconde su alma, su tristeza. Allí no hay soul, no hay blues. De ahí la opacidad. Y no se expone ni siquiera cuando debería: antes de *Shine a light*, los Rolling Stones hicieron muchas películas con muchos directores famosos, pero ninguna tan mítica como *Gimme shelter*, de los hermanos Maysles. Y mítica porque registra el asesinato del fan Meredith Hunter en el catastrófico recital de Altamont de 1969 que le puso el final más amargo y cruel (¿y verdadero?) al sueño de los sesenta. Retomemos: los Maysles le pasan a Mick el fragmento donde se ve el crimen, claramente. El arma, el cuchillo. La cámara se detiene en el bellísimo rostro de labios carnosos y ojos verdes, inhumanos. No se le mueve un músculo. No dice nada, ni qué pena, ni pobre chico. Prefiere negar cualquier sentimiento —para el afuera, ¿quién sabe lo que esconde en esa alma que a veces se

asoma?— ante un crimen que sucedió a pasos de él, un crimen del que muchos lo creen parcialmente responsable por haber cometido la tontería de contratar como seguridad a los brutales Ángeles del Infierno de la Costa Oeste.

Desde entonces, no ha cambiado. Cuando se peleó con su hermano del alma Richards a mediados de los ochenta, cuando se lanzó como solista con *She's the boss* (un fracaso artístico abismal), en la época de *Dirty work* se mostraba burlón en las entrevistas, como si no le importara en absoluto. ¡Y lo estaba perdiendo todo! ¡Su banda y su credibilidad! Nada: revoleaba el culo con Bowie en el video de «Dancing in the street» y su cara cada vez se secaba más, los labios ahora finos como los de una serpiente. Ese hombre extraño que habla de su banda como de una empresa con empleados perezosos que debe azuzar, es un misterio que merece mucha más atención, porque su entrada en la vejez es sumamente insólita. Lleva hasta límites insospechados las ideas de eficacia y durabilidad, como si fuera una publicidad ambulante de permanencia a cualquier costo, y de inmutabilidad. Los Stones no van a cambiar la lista de temas, ni los coreografiados shows: Mick Jagger está cómodo en lo previsible, es el *control freak* por antonomasia.

Es probable que esté completamente loco de una forma que la gente normal jamás podrá comprender, porque Rolling Stones hay cinco nada más, y solo ellos saben qué es ser uno de ellos. También es probable que Mick, estudiante de economía antes de convertirse en estrella de rock, haya comprendido la cultura joven de los sesenta en su segunda acepción: la de crecer económicamente, dentro del capitalismo, con una profesión propia, autogestionada, diferente de las de los padres, siempre joven por definición. Si así fuera, Jagger siempre fue sincero consigo mismo y sobre todo con su público. Es decir, el «mito Stone» a la Argentina, ese mito que se codea con el chabonismo barrial, es otro problema de traducción en este karma de vivir al sur. Mick Jagger es divo, loco y millonario. No es uno más de nosotros. No es de verdad. Nunca quiso serlo. Y tampoco quiere amor. Para recibir cariño están Keith, Ron, Charly. Ellos son adorables. Mick tiene que trabajar. Mick es el jefe. Los jefes no inspiran cariño. Con suerte, inspiran respeto. Y, siempre, tienen el poder.

Abril de 2008,
revista *La Mano*, Argentina

CLÁSICOS

LA MUJER MUDA

Cuando Sylvia Plath puso fin a su vida en febrero de 1963, dejó mucho más que el testimonio de una poeta extraordinaria muerta prematuramente: abrió una caja de Pandora fenomenal, material para una novela trágica donde sus protagonistas —la propia Sylvia, su esposo el extraordinario poeta Ted Hughes, su madre, su cuñada, los amigos y testigos— tienen otra vida, que se relata en las biografías de la poeta, los escritos íntimos, los testimonios. Y esa novela tiene un nudo narrativo central: qué le pasó a Sylvia Plath en sus últimos días, cuando su crisis emocional desencadenada por la separación de Hughes la llevó a vivir sola con sus hijos en la casa de Fitzroy Road n.º 23, donde escribió *Ariel*, la colección de poemas que la hizo célebre. Poemas furiosos, llenos de desdén, capacidad revulsiva, belleza y autoridad. Quizás el más famoso es Señora Lázaro, donde Plath escribía:

> Morir
> Es un arte, como todo
> Yo lo hago excepcionalmente bien
>
> Tan bien, que parece un infierno
> Tan bien, que parece real
> Supongo que se podría hablar de vocación.

Después de dos meses de creación frenética, Sylvia Plath se suicidó metiendo la cabeza en un horno de gas mientras sus hijos dormían en una habitación cercana, que ella había aislado de los escapes de gas y donde había dejado tazas de leche y un plato con pan. Llevaban seis años casada con Hughes, y se había separado el otoño anterior.

La narración mítica siempre tuvo un villano: Hughes, el infiel, el poeta de atractivo magnético que sedujo y abandonó a Sylvia. Y ese congelamiento de Sylvia Plath-víctima y Ted Hughes-victimario se arma y desarma con dos bandos claramente identificados: los biógrafos que apoyan a Ted (la minoría) y los que convierten a Plath en una heroína trágica (la mayoría). El debate no tiene fin y se alimenta con el silencio de Hughes, quien, desde las sombras de su

relativo retiro, participa de las ediciones de diarios y cartas de su esposa muerta, suprimiendo todo aquello que considera innecesario. Algunos —la mayoría— consideran a esta acción de Ted «censura». La minoría cree que está ejerciendo su legítimo derecho. Lo cierto es que cualquier biógrafo que pretenda escribir sobre Sylvia Plath debe pasar por los Hughes —especialmente por Olwyn Hughes, hermana del poeta y agente literaria del legado de Plath desde mediados de los sesenta—, que no dudan en lanzar descargas de artillería durante el proceso de escritura, y después de la publicación.

* * *

«En una obra que no sea de ficción, casi nunca sabemos de verdad lo que pasó. El ideal de la información sin mediaciones habitualmente solo lo consigue la ficción, donde el escritor informa fehacientemente de lo que se le pasa por la imaginación», escribe Janet Malcolm en *La mujer en silencio*, el libro sobre Sylvia Plath y Ted Hughes. Pero es mucho, mucho más que un libro sobre la pareja. Es un ensayo sobre la (im)posibilidad de escribir una biografía, y un desconcertante y analítico desarrollo de la trama que se construyó alrededor de Plath y Hughes. Malcolm no busca la verdad, parece decir que tal cosa es imposible. Se limita a referir sus encuentros con los biógrafos de Plath, con Olwyn Hughes, con los amigos de la poeta; ofrece las cartas de todas las partes y complejiza la estructura de Sylvia-mito hasta límites impresionantes. Es un ejercicio sobre la indiscreción, la avidez, el pudor, las medias verdades y una lección sobre la construcción de una biografía.

Malcolm, además, se ubica en una posición provocadora: afirma que está del lado de Ted Hughes. «Los defensores de Sylvia, muchos de ellos feministas, no son en esta lucha representativos de una especie de movimiento de liberación de la mujer», escribe. «Quieren devolverle a Plath los derechos que perdió cuando murió. Quieren arrebatarle a Hughes el poder sobre sus restos literarios que él adquirió cuando Plath murió sin hacer testamento. Quieren suprimir su derecho a censurar sus diarios y cartas. Pero al hacer eso, al devolver a Plath la categoría de viva, simplemente realizan una sustitución: mandan a los Hughes abajo, para que ocupen el lugar de Plath entre los muertos, sin ningún derecho.»

Pero al ser parcial, Malcolm tampoco se erige en defensora incondicional de Hughes. Simplemente se niega a ubicar a Sylvia en el lugar de víctima («Plath nunca solicita nuestra simpatía. No se rebaja a ello», escribe), y también defiende el misterio de los poemas de *Ariel*, negándose de lleno a pensarlos desde el romanticismo, como el producto de una mente inestable: «El modo en que la niña bien

alimentada y rubia de Estados Unidos se convirtió en la mujer delgada y blanca en Europa que escribió poemas como "Señora Lázaro" y "Papaíto" sigue siendo un enigma de la historia literaria; un enigma que está en el núcleo de la urgencia nerviosa que impulsa la empresa biográfica de Plath, y la fascinación que la leyenda de Plath ejerce sobre nuestra imaginación.»

Sylvia Plath se casó con Ted Hughes en junio de 1956. Durante el matrimonio, escribió la novela *La campana de cristal*, crónica de la depresión nerviosa, intento de suicido y recuperación de Esther Greenwood, álter ego de Sylvia. La autora no teme ser desagradable en esta notable novela, tanto que la publicó con el seudónimo de Victoria Lucas para no herir las susceptibilidades de las personas reales en que basó a sus personajes (especialmente su madre). Ese doble juego, cree Malcolm, esas dos caras de Sylvia, son reflejo de la doble moral de los años cincuenta, que Sylvia encarnaba. «Se hizo mayor en una época en que la simulación era intensa. La historia de su vida es una historia representativa de las dos caras de esa temerosa década. Sylvia Plath encarna de un modo vivo casi emblemático el carácter casi esquizoide del periodo. El tenso surrealismo de los últimos poemas y el apagado realismo de su vida son grotescamente incompatibles.» En «El aspirante», de *Ariel*, Sylvia escribía:

> Una muñeca viva, mires por donde mires
> Sabe coser, sabe guisar
> Sabe hablar, hablar, hablar
>
> Funciona, no tiene averías
> Si tiene agujeros, será cataplasma
> Si tiene ojos, será una imagen
> Es tu último recurso
> ¿Te casarás, te casarás, te casarás con ella?

Esas dos caras también aparecen en los diarios y las cartas de Plath. Fueron publicadas por su madre, con permiso de Hughes, y la muestran como una chica aplicada, responsable, modelo. Los diarios, que aparecieron en 1982, muestran a otra mujer, más mordaz, más angustiada, fundamentalmente más sexual. El episodio sobre su primer encuentro con Hughes en una fiesta es clásico: «Luego me besó con fuerza en la boca. Y cuando me besó el cuello le mordí con fuerza la mejilla un largo rato, y cuando salimos de la habitación, le corría sangre por la cara. Y grité para mí misma, pensando: ah, entregarme a ti con estrépito, luchando.»

Hughes suprimió bastante del contenido original de los diarios. Y también destruyó —o conservó y no quiso publicardos de ellos,

escritos durante los últimos días de Sylvia. Ese material es el botín ansiado por todos los biógrafos. Pero Janet Malcolm apunta que si el poeta deseaba tanto preservar su vida privada, es sumamente extraño que permitiera publicar estos textos: mutilados o no, contienen pasajes de una intimidad pavorosa, que no lo dejan bien parado. Malcolm se pregunta por qué lo hizo Hughes entonces, pero no intenta responder el interrogante: le da la palabra al poeta, y se corre de la discusión. Escribe Hughes en una carta a la biógrafa de Plath Anne Stevenson: «Yo nunca he intentado ofrecer mi versión de Sylvia, porque desde el primer día vi con toda claridad que soy la única persona de este asunto a la que no pueden creer todos los que necesitan encontrarme culpable. También sé que la alternativa, mantenerme en silencio, me convierte en blanco en el que se proyectan todas las peores sospechas. Preferí eso a dejarme arrastrar al ruedo y ser asediado y espoleado y aguijoneado hasta que vomitara todos los detalles de mi vida con Sylvia para gran disfrute de cientos de profesores y licenciados en literatura inglesa.»

* * *

Janet Malcolm entrevista a la mayoría de los biógrafos de Plath, desde Anne Stevenson (pro-Hughes) hasta Al Alvarez (pro-Plath). Entrevista a sus amigas, Elizabeth Sigmund, Clarissa Roche. Tiene un diálogo fluido con Olwyn Hughes, y se cartea con el escurridizo Ted. Hasta visita al vecino de Plath en el momento de su suicidio, Trevor Thomas, autor de un pequeño libro de memorias sumamente hiriente para Hughes. Adjunta gran parte de las cartas que Olwyn y Ted enviaron a los biógrafos de Sylvia, la mayoría muy largas y obsesivas, detallistas. También las reseñas cruzadas, las cartas de los Hughes a los medios, las cartas de Sylvia a su madre. Comete errores: muchas cartas faltan y jamás serán encontradas. Malcolm desnuda la manipulación, las especulaciones, los chismes, los exabruptos, sus propias contradicciones. Cuando la vence la curiosidad y se acerca en taxi a Court Green, la casa de Ted Hughes, afirma que «sentí vergüenza por mi complicidad en el acoso que había hecho de su vida un tormento. Ahora yo formaba parte del grupo de los que lo perseguían». Cuando visita al vecino Trevor Thomas, que vive en una casa increíblemente recargada y desordenada, encuentra una analogía con respecto al trabajo del biógrafo: «Así son las cosas. Así es la realidad inmediata, con toda su multiplicidad, azar, inconsistencia, redundancia, autenticidad. Ante el desorden magistral de la casa de Thomas, las casas ordenadas en las que vivimos la mayoría parecen mediocres y sin vida; igual, y en el mismo sentido, que las narraciones que se llaman biografías palidecen y se hunden ante la desordenada realidad

que es la vida.»

En esa desordenada realidad vivieron Sylvia Plath y Ted Hughes; con la muerte de la poeta, el cuidado escrupuloso de Hughes se pareció más a una rebelión: Hughes no quiso ser un personaje de ficción, parece decir Malcolm, no quiso que se escribiera de él como si estuviera muerto, trató de recordarle al mundo que los hijos de su esposa muerta están vivos, y que él tenía que lidiar con esa ausencia. La posición de Ted queda expuesta en una carta escrita a Al Alvarez, el crítico que describió los últimos momentos de Plath: «Mis hijos tenían suficiente con los hechos y las verdades vivas en el mausoleo que Sylvia dejó para ellos. Lo que tus recuerdos proporcionan no solo son hechos, sino veneno. El veneno no es menos venenoso porque sea un hecho. Me saca de quicio ver mis experiencias y sentimientos privados reinventados de ese modo brutal, blandengue, reinterpretados y publicados como la historia oficial, como si yo fuera un dibujo en una pared o preso en Siberia. Y ver que la usas a ella del mismo modo.»

¿Censor o padre cuidadoso? ¿Villano u hombre atrapado en el huracán Sylvia? Malcolm no abre juicio sobre Hughes, ni sobre los otros implicados en esta guerra personal-literaria que tiene al cadáver silencioso de una mujer en su centro. Sencillamente plantea que la realidad es infinitamente más compleja que la ficción, y que la Sylvia ficcionalizada —y el Ted ficcionalizadoquizá se parezcan muy poco a las personas reales. Biografía de las biografías de Plath, *La mujer en silencio* es un texto revisionista, que cuestiona la legitimidad del género, y trata de dialogar con dos mudos: la mujer muerta, y el hombre que calla. Pero esos silencios están cargados de susurros, dice Malcolm. Y ella trata de escucharlos.

6 de agosto de 2004,
suplemento «Las 12», *Página/12*, Argentina

AQUÍ YACE UNA AMANTE

El 11 de febrero de 1963, la enfermera que ayudaba a Sylvia Plath no tuvo respuesta cuando tocó el timbre del departamento de la poeta, el número 23 de Fitzroy Road. Habían sido meses difíciles para Sylvia: desde septiembre del año anterior estaba separada de Ted Hughes, tomaba antidepresivos indicados por su médico John Horder —el mismo que había recomendado la asistencia de una enfermera— y vivía en un estado muy vulnerable con sus dos hijos, Frieda, de dos años, y Nicholas, de nueve meses. El invierno londinense había sido el más frío en años, se congelaban las cañerías, los chicos se enfermaban. Ella a pesar de todo escribía con furor los veintiséis poemas que luego se editarían de forma póstuma en el libro *Ariel*.

La enfermera pidió ayuda a un obrero que trabajaba en el edificio y cuando pudieron entrar al departamento, encontraron a Sylvia muerta, arrodillada frente a la cocina, con la cabeza dentro del horno, intoxicada de monóxido de carbono. Los chicos estaban en la habitación de al lado, aislados del gas venenoso por toallas y trapos mojados, con vasos de leche que posiblemente nunca hubiesen llegado a beber: eran demasiado chicos.

La escena, patética y desoladora, es el inicio de uno de los mayores mitos trágicos de la segunda mitad del siglo XX. Se escribió muchísimo acerca de la pareja desgraciada, acerca de la censura que ejerció Ted Hughes sobre los diarios de Sylvia —supuestamente para proteger a sus hijos—, acerca de él como villano y de ella como una mujer genial y depresiva que no pudo ser salvada; desde el excelente estudio sobre el suicidio *El dios salvaje*, de Al Alvarez, hasta *La mujer en silencio*, de Janet Malcolm, pasando por *Her Husband: A Marriage*, de Diane Middlebrook, que intenta cierta compasión hacia el muy demonizado Hughes. Incluso Hughes publicó un libro sobre su Sylvia Plath, el fabuloso volumen *Cartas de cumpleaños* (1998), la colección de poemas editada de forma póstuma donde disecciona cada aspecto de la relación.

Pero nadie escribió, durante todos estos años, sobre «la otra» mujer. Sylvia Plath supo, en julio de 1962, que Ted Hughes la engañaba y, para agregar humillación a la situación, que la amante

era una amiga de la pareja, la esposa del poeta David Wevill, Assia Gutmann. Una mujer fascinante, hermosa, mundana, *fashionista*, que había crecido en Alemania y Palestina, que trabajaba en publicidad. Assia sería pareja de Hughes, con intermitencias, durante seis años; tuvieron una hija juntos, Shura. El 26 de marzo de 1969 también se suicidó usando el gas de la cocina pero, a diferencia de Plath, decidió matar también a su hija de cuatro años. Ella tenía cuarenta y uno y, como Sylvia, estaba distanciada de Ted cuando tomó la decisión de terminar con su vida.

A pesar de la tenebrosa similitud con el agregado del infanticidio, a pesar de que Assia Wevill era una mujer interesantísima, fue borrada de la historia. Esa extraña supresión acaba de ser reparada con la biografía *Assia Wevill*, de Yehuda Koren y Eilat Negev, que publicó Circe: por primera vez aparece en todas sus facetas esta mujer que durante tantos años estuvo estigmatizada como la seductora perversa, la diablesa responsable de la ruptura de la pareja de poetas más célebre del siglo XX.

* * *

Una amante de la sinrazón. Ese es el subtítulo de la edición en inglés de *Assia Wevill*, una frase tomada del epitafio que Assia escribió para sí misma poco antes de su suicidio: «Aquí yace una amante de la sinrazón, y una exiliada.» Fue traductora, redactora publicitaria y ocasional poeta. Sobre todo fue una dandi: hizo de su vida, extraordinariamente accidentada, una peculiar obra de arte. Yehuda Koren y Eilat Negev, con un estilo seco y ligero, cuentan la vida de Assia con una idea guía: «Ella pone de manifiesto el potencial y las limitaciones de una mujer de mucho talento, espíritu independiente y grandes aspiraciones de mediados del siglo XX.» Como Sylvia, en alguna medida, Assia estaba corrida: atrapada por el rígido rol destinado a una mujer hasta los años cincuenta, sacudida por el cambio de los sesenta, ni liberada ni sumisa, encarnó la bisagra. Para escribir su biografía, los periodistas Koren y Negev hicieron setenta entrevistas, incluso una muy extensa con Ted Hughes, concedida en 1996: la primera en la que el poeta laureado habló de su pareja y madre de su hija muerta.

Pero su historia no comienza en Londres con Hughes, ni tampoco con su esposo David Wevill, el poeta de quien conservaría el apellido hasta el final. Su verdadero nombre era Assia Gutmann. Había nacido en 1927 en Berlín, en una rica familia judía originaria de Ucrania. Su padre era médico pero prefería, antes que las guardias en hospitales, las fiestas y los viajes. Su madre era una enfermera alemana. En 1933, cuando Hitler fue nombrado canciller, Gutmann y sus hijas —Assia

tenía una hermana menor— estaban entre los 520.000 judíos que vivían en Alemania. Tres años después los Gutmann decidieron emigrar; la familia no era religiosa, pero eso no importaba en la Alemania nazi. Tener una esposa alemana no ayudaba al doctor Gutmann; de hecho, muchos esposos judíos se suicidaron en aquellos años, para liberar a sus mujeres. El 15 de mayo la familia huyó a Suiza, sin demasiados problemas.

En 1934 dejaron Europa y se instalaron en Tel Aviv. Vivían de manera humilde, a diferencia del confort disfrutado en Berlín, y con el deseo permanente de volver a Alemania. Assia creció con ese sentimiento de extranjería, de exilio. Pero en 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial y cualquier plan de mudanza quedó pospuesto. Assia, mientras tanto, crecía. Fue enviada a un colegio bilingüe británico, con muchos hijos de millonarias familias árabes. Se iba consolidando su cosmopolitismo y también su belleza y su estilo; se paseaba con una revista *Vogue* bajo el brazo. Las chicas la admiraban. Los chicos la deseaban. Se enamoró de un soldado inglés pero, sobre todo, se enamoró de Inglaterra: no se sentía alemana pero tampoco israelí y, quizá inconscientemente buscaba la patria de su imaginación. Consiguió una beca para la Escuela de Arte de Regent Street y en 1946, ya terminada la guerra, se mudó a Londres. Nunca volvería a Tel Aviv. La acompañaba una amiga, Mira Hamermesh, que recuerda en *Assia Wevill*: «Era como una diosa, la reina de la fiesta y su atractivo no se debía tanto a su aspecto físico como a su personalidad. Daba la impresión de ser una criatura joven que lo tendría todo.» Amaba el arte, la ropa, la música clásica y la literatura.

Antes de conocer a Ted Hughes, Assia Wevill tuvo tres matrimonios: con John Steele, soldado —vivieron juntos primero en Londres, después en Canadá—; con el economista Richard Lipsey y finalmente con el poeta David Wevill, a quien conoció cuando él tenía veintiún años y ella veintiocho. Durante mucho tiempo fue su amante: Lipsey lo sabía y lo toleraba. Todos los hombres toleraron las infidelidades de Assia, su histrionismo, su crónica imposibilidad de dedicarse a las tareas domésticas. Todos excepto Ted Hughes.

Fue durante su casamiento con David Wevill cuando Assia consiguió trabajo en la agencia publicitaria Notley, famosa por contar con poetas e intelectuales entre sus empleados. Ella tenía un talento especial para esa industria incipiente y David era un poeta solicitado en los círculos literarios de Londres. Eran felices y ella se hacía famosa, por musa, por experimentada y por inteligente. De esa época sobreviven los dos únicos poemas de su autoría encontrados, «Magnificat» y «Winter End, Hertfordshire», que describe la lápida de un mendigo, su mujer y su hijo. Si hay más material escrito por Assia, no ha sido encontrado. David Wevill no lo posee y tampoco Ted

Hughes, que, según le explicaron Koren y Negev a *The Guardian*, llegó más lejos que con Sylvia en la destrucción de los papeles de Assia: «Cuando se abrió su archivo en la Universidad de Emory en Atlanta, Georgia, la presencia de Assia en su vida no existía en sus papeles: ninguna de las cartas que intercambiaron, ni las notas, ni las fotos ni los dibujos estaban ahí». Lo que consiguieron los biógrafos lo obtuvieron de amigos y de la hermana de Assia, custodia de lo que queda de su memoria.

* * *

Como si agregarle exotismo a su vida fuera una profesión, Assia se mudó con David Wevill a Mandalay, Birmania; él había sido contratado para dar clases en la Universidad. Cuando regresaron, en 1961, ella extrañaba el clima y la belleza del sudeste asiático pero encontró consuelo en el trabajo: era una excelente redactora publicitaria. En el libro *Assia Wevill*, dice su jefa en Colman, Prentince y Varley (los *Mad Men* británicos, los que vieron nacer y le dieron lenguaje a la sociedad de consumo europea): «Era impredecible, informal, taimada, belicosa y mezquina, pero aun así me fascinaban sus ideas poco convencionales y a menudo descabelladas y estimulantes, una ventaja inestimable en la profesión.» En la agencia produjo un comercial inspirado en las películas de James Bond que se considera pionero, tanto por el gesto inédito de usar un personaje de cine como por el papel de las mujeres, que son las seductoras y las villanas.

Fue por esa época que Sylvia Plath y Ted Hughes decidieron subalquilar su departamento, el n.º 3 de Chalcot Square. Sylvia estaba embarazada de su segundo hijo. Assia y David buscaban departamento. Y como llevados por una extraña magia oscura, encontraron el que ofrecía la pareja de poetas. Lo alquilaron. Sylvia escribió en una carta a su madre: «la chica es una rusa alemana, con quien nos identificamos». Assia le regaló a Sylvia una serpiente de madera, un objeto artesanal traído de Birmania. Las mujeres se llevaban bien; Sylvia estaba algo agobiada por los celos y la maternidad, Assia por su edad: a los treinta y cuatro se sentía vieja y solía hablar de hacerse una cirugía estética. No tenía y nunca había querido tener hijos: siempre había decidido abortar sus embarazos. Los hombres también tenían una buena relación: David admiraba a Hughes, y Hughes consideraba a David un muy buen poeta.

Tan bien se llevaban que Plath y Hughes invitaron a los Wevill a pasar un fin de semana en su casa nueva en el campo: Court Green, en Devon. Ese fin de semana en el campo siempre se cuenta como el momento en que la seductora Lilith tentó al inocente Hughes, usando

todas sus armas para arrancarlo de su tambaleante matrimonio. Pero, aseguran Koren y Negev en *Assia Wevill*, esa imagen demonizada mucho tiene que ver con el brutal poema «Soñadores» que Hughes incluyó en *Cartas de cumpleaños*, el único dedicado a Assia: «… Era un lobo de la Selva Negra, la hija de una bruja / sacada de Grimm… ¿Quién era esta Lilith de abortos / tocando el pelo de tus hijos / con sus uñas pintadas en colores de tigre? / … Ella estaba ahí sentada / con su mascarilla mojada de hollín / con sedas de anaranjado ardiente y brazaletes de oro, / algo sucia en su misterio erótico / Una alemana / israelita rusa con la mirada de un demonio / entre cortinas de mongol pelo negro /… Vi que la soñadora en ella / se había enamorado del soñador en mí sin darse cuenta / En aquel momento el soñador en mí / se enamoró de ella y yo sí me di cuenta.»

En realidad, lo sucedido habría sido mucho menos espectacular. «La afirmación de la atracción fatal también servía para exonerarlo de cualquier responsabilidad», escriben Koren y Negev. David Wevill dio una entrevista a los autores y asegura que, si bien notó la atracción, no recuerda nada fulminante. Lo que desencadenó el desastre fue lo siguiente: Sylvia entró en la cocina cuando Ted y Assia estaban cocinando y salió perturbada. Después, en el camino de vuelta, «les dijimos adiós desde el tren», cuenta Wevill, «y cuando nos quedamos solos en el compartimento, le pregunté a Assia: "¿Qué ha pasado con Sylvia? Ha cambiado por completo y ya no era tan amable." Y ella respondió: "Ted me ha besado y Sylvia lo ha visto"». El apacible David Wevill agrega: «No me alarmé demasiado y no quise montar una escena. Se pueden producir coqueteos entre amigos. Me pareció que el beso había sorprendido a Assia y que no pasaría de allí».

Pero pasó. En junio de 1962, Hughes fue a buscar a Assia a la agencia donde trabajaba. El sexo fue un detonante y una obsesión. Y a partir de ahí, lo habitual: Sylvia escuchó una conversación por teléfono y escribió el poema «Palabras oídas casualmente por teléfono» apenas dos días después del incidente. Assia les contaba a sus amigas que Ted era violento en la cama, un animal; que hacía cosas que David nunca había hecho. Le comentó a su compañero de trabajo Edward Lucie-Smith: «¿Sabes? En la cama huele como un carnicero.» Y no era solo el sexo. Compartían gustos literarios. Se regalaban libros a diario. Se complementaban intelectualmente: Assia leía sus poemas y lo acompañaba a premios y cocteles, donde su presencia y gracia resultaban impactantes.

Pero todo llegaba al límite: David Wevill intentó suicidarse pero su desesperación no tuvo efecto en el romance entre Assia y Ted. En septiembre de 1962, Hughes le dedicó una crueldad final a Sylvia: viajaron juntos a Irlanda quizá con intenciones de estabilizar el matrimonio, pero el 19 ella quedó sola y abandonada en el puerto de

Dublín: Hughes se había ido antes, ella lo esperaba en vano. «Al llegar a casa», escriben Koren y Negev, «encontró un telegrama con matasellos irlandés esperándola. Era de Ted: regresaría en un par de semanas, decía. Durante los siguientes quince días, Sylvia no tuvo ni idea de dónde se encontraba su marido.»

Ted había escapado con Assia a España. Estaban de luna de miel.

* * *

La depresión de Sylvia se hizo una espiral; si bien su matrimonio no funcionaba bien desde antes de la aparición de Assia, la culpó: «Plath estaba convencida de que el mayor encanto que tenía Assia para Ted era su infertilidad, consecuencia de tantos abortos. Ella, en cambio, lo intimidaba con su escritura y su maternidad», escriben Koren y Negev. En noviembre de 1962, Sylvia ya se había mudado al departamento donde se suicidaría. En cuanto a la infertilidad, se equivocaba: para febrero de 1963, Assia Wevill ya estaba embarazada de Ted Hughes. Sylvia nunca llegó a saberlo.

Lo que pasó tras el suicidio de Plath y la actitud que, siguiendo los deseos de Hughes, asumió Assia, es terrorífico. Parece tomado de una opresiva película de Polanski, parece un deseo de autodestrucción deliberado que resulta incomprensible porque, hasta entonces, todo lo reconstruido de la vida de Assia Wevill la retrata como a una mujer independiente, arriesgada pero fría en los pasos a seguir. Como sea, ya que Sylvia había pagado muchos meses por adelantado de alquiler, Hughes decidió instalarse en el departamento de su esposa, que acababa de suicidarse, «con su amante». Assia leyó el manuscrito de *Ariel* y lo encontró «fascinante». Leyó los diarios de Sylvia y se sorprendió antes las descripciones de sus batallas matrimoniales, que describió como «muy áridas». Las impresiones de Assia son lo único que sobrevive del diario final de Plath, destruido por Hughes; Assia también menciona una novela inacabada de Sylvia, de la que jamás se hallaron rastros. Assia cuidaba de los huérfanos y trataba de contener a Ted, pero la sombra de la culpa la acosaba. Y también la imposibilidad de competir con la mujer muerta y ahora muda, que ya no era una rival. Recuerda en *Assia Wevill* Ruth Fainlight, amiga de Sylvia y esposa de Alan Sillitoe: «Assia y Ted eran dos seres humanos extraordinariamente hermosos en la flor de la vida, pero la postura encogida y la cabeza gacha de ambos empañaban todo el glamour. La mirada desviada y horrorizada, y la expresión destrozada de Adán y Eva recién expulsados del Paraíso.»

En marzo de 1963, Assia decidió abortar el hijo de Ted. Se recuperó de la intervención en la cama de Sylvia Plath. Había comenzado el mimetismo, su identificación con el fantasma. En su

diario, lamentándose de haber abandonado a David Wevill, escribió: «¿Qué locura, qué compulsión sistemáticamente demencial me impulsó a sentenciarlo a estar solo y a sumirme a mí misma en este espeluznante laberinto de mezquinas y condenatorias furias de mediana edad, con Sylvia, mi predecesora, entre nuestras cabezas por la noche?»

Los últimos años son un espejo demoníaco. Hughes lleva a Assia a Irlanda y hace con ella el mismo exacto viaje que había hecho con Sylvia cuando la abandonó. Llevó a Assia a vivir a Court Green, donde había comenzado el romance, con sus padres, dos personas mayores que la detestaban. Ella cuidaba a los hijos de la mujer suicida a los que pronto se sumaría su propia hija, Shura, la única que tuvieron con Ted. Y escribía en su diario líneas terribles: «Sylvia está creciendo en él, enorme y espléndida. Yo me encojo cada día, mordisqueada por ambos. Me comen.» O: «Estoy atrayendo sobre mí la catástrofe de Sylvia. Con la enorme diferencia de que ella tenía un millón de veces más talento que yo.» Ted, además, se convertía en un tirano doméstico. Le hacía listas de lo que debía limpiar en la casa y de cómo debía comportarse. (Sus apólogos sostienen que solo pretendía acomodar la dejadez y los caprichos de Assia.) Durante el desayuno le decía cosas como: «¿Te has parado a pensar en lo rica que serías si hubieras cobrado una libra cada vez que has hecho el amor.» Ted dudaba sobre si Shura era su hija o la de David Wevill. Nunca la reconoció ni la mencionaba en sus cartas o a sus amigos.

Assia se sentía acorralada y afirmaba que no podría soportar una vida de madre soltera a su edad. En 1967, Ted decidió que ya no vivirían juntos. Ella le escribió una carta. Decía: «Me asusta el poder que tienes sobre mí.» Él no la escuchó, aunque la carta culminaba con el dibujo de un pájaro negro, muerto. Assia empezó a lanzar ultimátums. Le escribió a su hermana, para que la acompañara, porque tenía miedo. En 1968 escribió su testamento. Le dejó pertenencias a Frieda y Nicholas, pero nada a Ted salvo «mi amargo desdén». Ni siquiera encontraba consuelo en las magníficas reseñas de su traducción de los poemas del poeta israelí Yehuda Amijai: un libro que podría haber significado una nueva vida para ella, que manejaba al menos cuatro idiomas. Hughes, mientras tanto, ya tenía otra amante: Carol, veinte años menor que él, que lo acompañaría hasta su muerte.

Assia Wevill se suicidó el 23 de marzo de 1969 después de una discusión con Hughes. Ya tenía la decisión tomada: le había escrito cartas suicidas a Ted y a su propio padre. La que estaba dirigida a Ted ha desaparecido.

Además de usar el gas de las hornallas, Assia tomó una importante dosis de somníferos. Se acostó en el suelo de la cocina abrazada a su

hija. Las encontró la niñera. En su diario, Assia había escrito: «Él me ha dado su veredicto: ejecútate a ti y a tu pequeña de forma eficiente.»

La prensa no mencionó el suicidio. Tampoco había salido publicada la noticia del de Sylvia Plath. Ted se deshizo de las cosas de Assia y se las mandó a la hermana de ella, que vivía en Montreal. La mayoría de sus objetos, como su valiosa colección de netsuke y sus cuadros, se han perdido.

Koren y Negev admiten que, más allá de esa entrevista en 1996 con Hughes, el comienzo de la investigación arrancó en 2003, cuando Carol Hughes, la viuda del poeta, vendió los seis mil libros de la biblioteca de su marido y allí de repente apareció Assia: casi cien ejemplares eran regalos de ella, dedicados. Antes, en 1990, Hughes había escrito un poemario sobre Assia, *Capriccio*, pero en una edición limitada de cincuenta ejemplares. En «The Locket», decía: «Tu muerte / Estaba tan completamente en tu poder / Fue como si la atraparas / Quizá dándole / Una parte tuya, para alimentarla / Ahora era tu mascota / tu animal familiar. ¡Pero quién más la hubiese amamantado / en un relicario, entre tus pechos!» Si bien es obvio y sabido que los poemas de *Capriccio* son para Assia, Hughes nunca la menciona por su nombre.

2 de agosto de 2015,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

MEMORIAS DE UNA PRINCESA EXÓTICA

En 2008, Anjelica Huston quedó viuda. Su esposo, el escultor mexicano Bob Graham, era prestigioso, guapísimo, reconocido, romántico; después de dieciséis años de matrimonio, seguían enamorados. Al mismo tiempo que tenía que atravesar el duelo —Graham murió a los setenta años, muy enfermo—, los papeles en el cine y en la televisión resultaban cada vez más escasos: Anjelica Huston, la diva, la hija del Hemingway de Hollywood, tiene sesenta y tres años, una edad muy complicada para las actrices salvo que se llamen Meryl Streep. Y en ese momento vulnerable le llegó una propuesta: ¿no quería escribir sus memorias? La mayoría de la gente sabía poco sobre su glamourosa vida, su infancia encantada, su adolescencia como modelo top. La oferta fue buena pero la previa no tanto: no le gustó el *ghost writer* que eligió su editor —el trabajo conjunto terminó después de diez entrevistas—, tampoco quiso ahondar en ciertos chismes y el proyecto casi quedó en la nada, hasta que Anjelica habló por teléfono con Lauren Bacall, amiga de la familia, le contó sus contratiempos y Lauren le dijo que ignorara a todo el mundo e hiciera como había hecho ella cuando escribió sus extraordinarias memorias *Por mí misma* en 1978: «Sentate con un cuaderno y un lápiz, y escribí lo que te salga», le dijo. Anjelica Huston le hizo caso.

En noviembre de 2013 publicó la primera parte de sus memorias *A Story Lately Told: Coming of Age in Ireland, London and New York*, un deslumbrante relato de infancia y adolescencia que empieza con el matrimonio de John Huston, de más de cuarenta años, y su joven esposa de dieciocho, la bailarina Enrica Soma. Mientras John Huston, «del que se enamoraban hombres y mujeres», andaba por el mundo rodando *Los inadaptados (The Misfits*, con Clark Gable y Marilyn Monroe) o *La noche de la iguana*, con Ava Gardner y Richard Burton, Anjelica, su madre y su hermano mayor Tony vivían en St. Clerans, una mansión en el oeste de Irlanda, la patria espiritual de Huston, cuya última película sería una particular y hermosa versión de «Los muertos», de James Joyce, protagonizada por Anjelica y escrita por

Tony. En esa casa cada Navidad el novelista John Steinbeck se disfrazaba de Papá Noel; Anjelica aprendía a montar casi al mismo tiempo que a caminar pero no iba a la escuela, porque la educaban institutrices; cada habitación tenía cuadros de Juan Gris y Monet, además de arte precolombino; Tony, el hermano, entrenaba halcones y otras aves de presa. La casa, por supuesto, tenía fantasmas y era la única con calefacción central en esa zona de Irlanda. Allí Anjelica hizo su primera obra de teatro, una fallida versión de *Macbeth* donde interpretaba a una de las brujas, pero ni siquiera pudo decir sus líneas porque entre el público estaba Peter O'Toole, su primer amor platónico, y se quedó muda ante la atenta mirada de sus ojos azules.

El idilio irlandés se terminó con la separación de sus padres, pero lo que sigue, en Londres y Nueva York, también es deslumbrante: la niña criada como una princesa silvestre se va a vivir a Notting Hill y se educa viendo películas italianas y francesas en el cine Electric, enamorándose del actor James Fox, viendo shows de The Kinks y The Rolling Stones, mientras su madre tenía amantes exóticos que la llevaban de vacaciones a Luxor y a Venecia. Así recuerda Anjelica el Londres de su adolescencia: «Los olores de la ciudad en los sesenta: Vetiver, Brut y Old Spice para los chicos; lavanda, sándalo y Fracas para las chicas; pelo sucio, cigarrillos. En Portobello Road, pescado y papas fritas y vinagre, tabaco, pachuli, curry, fruta podrida, panceta frita, sudor. En Kings Road, las bellezas vestidas de seda y jeans salían los sábados a la tarde. Chicas exóticas y juguetonas florecían en sus sacos del siglo XVIII; rubias sensuales como Elke Sommer y Brigitte Bardot pavimentaban el camino para la belleza con alma de Marianne Faithfull y la peligrosa alemana que era novia de Keith Richards, Anita Pallenberg. La prensa las llamaba "pajaritos" pero eran predadoras, sirenas del pecado moderno.»

La muerte de su madre, en un accidente de auto, cambió por completo el mundo de Anjelica, que volvió a vivir, ya adolescente, con el titánico John y después se mudó a Nueva York para iniciar su carrera como modelo. Delgada, alta, extraña, fue fotografiada por los mejores: Richard Avedon, Terry O'Neil y sobre todo Bob Richardson, su esquizofrénico y peligroso novio treinta años mayor que ella, que la llevaba a vivir entre cucarachas al Hotel Chelsea y ocasionalmente se ponía violentamente celoso. Anjelica ni siquiera pensaba, entonces, en ser actriz: su única experiencia, hasta el momento, había sido una película dirigida por su padre, *Un paseo por el amor y la muerte* (1969), que le ganó críticas tremebundas. En su libro, apenas cita una (no hace falta más): «Hay una perfectamente lisa, supremamente inepta performance de la hija de Huston, Anjelica, que tiene la cara de un ñu exhausto, la voz de una raqueta de tenis dura y una figura sin forma discernible.» Después de eso, dice, perdió la confianza. Ella tenía

diecisiete años.

Lo más interesante de los libros de memorias de Anjelica Huston —la segunda parte, *Watch Me: A Memoir*, se publicó en noviembre de 2014— es que no se parecen en absoluto a la gran mayoría de los libros que escriben las celebridades. Salvo excepciones (como *Just Kids* de Patti Smith), los libros de los famosos están dominados por dos tendencias: tratar de hacer creer que el autor es una persona común en circunstancias extraordinarias y, al mismo tiempo, impartir lecciones de vida, desde las más ambiciosas estilo autoayuda hasta las más prosaicas con *tips* de dietas y *fitness*. No hay nada remotamente terrenal en la vida de Anjelica Huston y ella no intenta ser condescendiente: se sabe privilegiada, se sabe la hija del hombre que dirigió *El tesoro de Sierra Madre* y era como un hermano para Humphrey Bogart, se sabe la vecina de Marlon Brando, la musa de Halston, la chica tan pero tan fuera de este mundo que se perdió el Mayo Francés —en *A Story Lately Told* la rebelión estudiantil es apenas una línea y se menciona solo porque John Huston tuvo que cambiar una locación de la película que estaba filmando con Anjelica, culpa de los disturbios en París— y también se pierde Woodstock porque le dice a su amante Bob Richardson que «no tiene ganas de ver tanta gente» (estaba de visita en el pueblo, ahí vivía Terry, el hijo de Bob, hoy también fotógrafo e igual de controvertido). Anjelica no se lamenta por esos hitos que le pasaron de costado: así es su vida, transcurre en un mundo flotante. Nunca, tampoco, trata de aleccionar: es demasiado respetuosa. La muerte de su madre, la de su esposo, el suicidio de su cuñada —la esposa de su hermano más querido, el talentosísimo actor Danny Huston—, todo es narrado con una intencional falta de sentimentalismo y no hay ninguna enseñanza que extraer, ninguna palabra de sabiduría, ningún dedo levantado. «Yo tenía ganas de hablar», dice Anjelica, «y siento que tenía algo para decir. Me prometí no aburrir a nadie. No hay nada peor que la gente que habla solamente para escucharse.»

El otro punto delicioso de estos libros es que, aunque lo contado sucedió hace relativamente poco, Anjelica Huston habla de un pasado que suena como de otro planeta. Eso queda mucho más claro en *Watch Me: A Memoir*, que cubre su carrera como actriz y su relación de diecisiete años con Jack Nicholson. Mudada ahora a California, todavía estremecida por su relación enferma con el talentoso Bob Richardson —que terminó viviendo bajo un puente, sin techo, no demasiado lejos de la casa de su exnovia—, Anjelica llega a Los Ángeles, una ciudad donde había solamente ¡diez restoranes!, y la vida era pueblerina: «La ciudad estaba llena de gente amigable que parecía contenta de quedarse en casa vestida con caftanes y ropa de gimnasia, esperando que les pasaran cosas buenas. El dueño de los

clubs más *hot* del momento era el mejor amigo de Jack, Lou Adler. Y también celebrábamos el cumpleaños n.º 82 de Groucho Marx.» Una ciudad donde no había alfombra roja de los Oscar, por ejemplo, y casi no se conocía a los paparazzi. Una ciudad donde su padre podía filmar *Sangre sabia*, de Flannery O'Connor, y conseguir financiamiento, aunque ya se sabía que estaba enfermo (murió de enfisema en 1987).

Y el gran tema, en ambos libros, inevitablemente, es su padre. Anjelica es consciente de su enorme influencia profesional y personal y de la compleja relación con sus hermanos y hermanastros, pero nunca se victimiza. Ni siquiera cuando reconoce que ese padre mujeriego, macho, derrochón, la marcó al punto de que tuvo que esperar a su muerte para elegir a un hombre que no se le pareciera. Y tampoco cuando cuenta su romance con Ryan O'Neal y describe con gran franqueza cómo él la golpeaba. Tuvo algunas críticas por desenterrar estos episodios de violencia de género de los años setenta, pero no les dio importancia: «Un hombre que le pega a una mujer se merece la exposición y no se merece mi silencio», dijo.

* * *

La carrera de Anjelica Huston está llena de buenas elecciones y ella, en su estilo seco, las cuenta con gran modestia. No fue tan sencillo, dice, a pesar de su ilustre apellido y su novio famoso, empezar a actuar después de los treinta años. Hoy sería imposible, incluso para una princesa de Hollywood. Pero ella lo hizo. Y después de muchos papeles de favor (que ella insiste en reconocer que eran eso, favores, sin ningún pudor) consiguió ser Maerose Prizzi en *El honor de los Prizzi*, y su primer Oscar. Cierto: su padre dirigía y actuaba, y el otro protagonista era Nicholson. Pero ella no pide disculpas: sabe que recibió una ayuda de su padre y su amante pero también es consciente de que se comió ese papel: en 1985 ganó el Oscar como Mejor Actriz de Reparto y se convirtió en un icono, la mujer exótica, de sensualidad barroca y personalidad apabullante. En *Watch Me* hay un lúcido repaso por lo mejor de su carrera: la bruja de *Las Brujas* (1990, de Nicholas Roeg), con un traje diseñado por Jim Henson que la hacía llorar, la diabólica Lily Dillon de *Ambiciones prohibidas* (1990, Stephen Frears) y cómo le costó hacer la antológica escena de la bolsa de naranjas. Los días de *Los locos Addams*, arduos porque una vez más no se podía mover; cuenta, además, que se inspiró para Morticia en la expresión y el porte de su amiga Jerry Hall, la exmujer de Mick Jagger. El valiente y políticamente incorrecto respeto con el que habla de Woody Allen, que la dirigió en *Crímenes y pecados*, 1989, y en *Misterioso asesinato en Manhattan*, 1993. La experiencia familiar, intensa y triste, de *Los muertos* (1987), regreso a la infancia y

despedida del padre luz y sombra. Lo insólito de filmar con Wes Anderson, que la eligió para tres películas (*Los excéntricos Tenembaum, La vida acuática y Darjeeling Express*) y la volvió un icono por segunda vez para una nueva generación, ahora como el colmo de la mujer libre, distante y terriblemente graciosa.

Aunque, por supuesto, lo que todo el mundo quiere saber y lo que la mayoría va a buscar en *Watch Me* son esos diecisiete años de amor con Nicholson. «¿Lo leyó?», le preguntan. «Claro», dice ella. «Seguimos siendo amigos. No sería feliz si no contara con él. Me dijo que le gustó mucho. Yo hubiese publicado el libro igual, pero me puse contenta cuando lo aprobó.» ¿Y su carrera, mientras tanto? Desde 2012, Anjelica Huston apenas les pone la voz a películas animadas, tiene un proyecto de comedia para 2015 pero no parece muy prometedor. Su falta de trabajo es injusta. A lo mejor ahora que la industria la ignora se consuela como lo hacía cuando era joven, como cuenta en *Watch Me*. Escribe: «Estaba en la oficina de un estudio, recién había ganado mi Oscar. Y la asistente me dijo que llamaba Marlon Brando. Me dijo que le había encantado mi actuación en *El honor de los Prizzi*. “Sos una reina”, me dijo. “Recordalo siempre.” Cada vez que me desaliento o siento que no me aprecian en mi carrera, recuerdo sus palabras.»

1 de febrero de 2015,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

BUENOS MUCHACHOS

A principios de la década del noventa, Robert De Niro estaba en un gran momento profesional, a lo mejor incomparable con los picos de *El padrino, El francotirador, El rey de la comedia* o *Taxi Driver*, pero sin embargo notable: en 1990 estrenó *Buenos muchachos*, de Scorsese, y *Despertares*, junto a Robin Williams; en 1991 se transformó físicamente —una bestia asesina y sensual— para la *remake* de *Cabo de miedo* y en 1993 debutó como director con *A Bronx Tale*, una historia de mafia e iniciación. Era el mejor y más respetado actor del mundo —todavía lo es, posiblemente, aunque se desperdicie en comedias malas como *Dirty Grandpa* o thrillers de segunda como *Luces rojas*—. Como siempre, mantenía su vida privada bien lejos del escrutinio público, de modo que nadie sabía que mientras se sucedían estos éxitos su padre, Robert De Niro Sr., estaba enfermo de cáncer de próstata y se negaba a aceptar un tratamiento, un poco por miedo, otro poco por depresión. «Me arrepiento todos los días de no haberle insistido en que se tratara», dice, hoy, Robert De Niro. «Si yo me hubiese metido, si hubiese tomado decisiones por él en vez de dedicarme tanto a mi carrera, a lo mejor se habría salvado. Podría estar vivo hoy.» Cuando Robert De Niro habla de la muerte de su padre y de esos años, llora. Es extraño verlo llorar porque lo hace sin vergüenza, con un dolor vivo y nostálgico que tiene algo desesperante, algo de culpa y desolación. Y lo hace varias veces, ese llanto tan sentido y triste, en *Remembering The Artist: Robert De Niro Sr.*, el documental que estrenó en Estados Unidos la señal HBO, con dirección de Perri Peltz. *Remembering The Artist* quiere decir «Recordando al artista» y de eso se trata la película: de repasar la vida y la obra del otro Robert De Niro, el padre, que fue un pintor reconocido y después olvidado, y un hombre gay que vivió su sexualidad con libertad, o al menos con toda la libertad que le permitían su época y su formación.

Una de las sorpresas adicionales que trae *Remembering The Artist* es que derrumba por completo la impresión de que Robert De Niro se crió entre inmigrantes italianos vagamente mafiosos en los callejones de Manhattan o el Bronx. Nada más lejos. Robert De Niro padre era, sí, hijo de un inmigrante del sur de Italia. Pero su crianza fue muy distinta de la de otros chicos con su mismo origen. Creció en Syracuse,

al norte del estado de Nueva York y en los años treinta estudió en el Black Mountain College, una institución muy liberal y vanguardista de Carolina del Norte donde, por ejemplo, Merce Cunningham formó su compañía de baile y John Cage montó su primer *happening*; Walter Gropius y Willem de Kooning eran profesores ahí; el pintor Cy Twombly y el director Arthur Penn, algunos de los alumnos más famosos. De esa experiencia, De Niro padre salió como protegido de Josef Albers, maestro de la Bauhaus, su profesor. Aunque no le interesaba mucho ese estilo, sí le interesaban las vanguardias, el arte europeo: Derain y Matisse eran sus favoritos y sus influencias. Eran los años cuarenta y Estados Unidos, receptor de artistas e intelectuales escapados de la Europa en guerra, estaba a punto de convertirse en el nuevo imán artístico o, mejor dicho, la New York School de Mark Rothko, De Kooning y Jackson Pollock, el expresionismo abstracto, sería durante la posguerra el núcleo de artistas más potente del mundo.

Pero en 1942, cuando Robert De Niro Sr. empezó a estudiar con el pintor alemán Hans Hofmann en Massachusetts, ese dominio todavía estaba un poco lejos. Hofmann, que vivía en Estados Unidos desde 1932, fue un maestro central para el movimiento que vendría, pero además fue importantísimo en la vida de su alumno De Niro porque en sus clases conoció a Virginia Admiral, también pintora, una chica de anteojos de marco grueso y una personalidad avasallante. La pareja de artistas se casó ese mismo año y se mudó a un *loft* de Greenwich Village en Nueva York. Virginia dejó de pintar cuando, apenas un año después de casada, tuvo a su único hijo bautizado como su padre: Robert De Niro. Bobby fue un chico gordito que creció entre Henry Miller y Anaïs Nin, amigos y *habitués* del *loft*, y que se dormía en brazos de Tennessee Williams, amigo de su padre.

La infancia entre bohemios de Bobby, sin embargo, duró muy poco. Apenas un año. Fue lo que su padre pudo soportar casado. En *Remembering The Artist*, Robert De Niro, el actor, lee los diarios de su padre, que confiesa su desinterés por las mujeres, su infelicidad y el amor que sentía por su único hijo. «Lo intentó», dice De Niro, «pero no pudo seguir haciendo de esposo y padre. Tenía los conflictos con la homosexualidad, así la llamaba, típicos de la época, y sufrió especialmente el rechazo de mi abuelo, que era un americano formal, cuadrado, aunque lo dejó estudiar lo que quiso. Mi padre, por supuesto, no era convencional. Pero era amoroso. Aunque yo vivía con mi madre y ellos se divorciaron, lo veía seguido durante mi infancia, jamás perdimos contacto. Me llevaba al cine y a andar en bicicleta. Yo nunca tenía la paciencia de posar para él. Muchos años después lo hizo mi hija Drena y también mi hijo Raphael.»

Robert De Niro dio una sola entrevista promocional para

Remembering The Artist y fue para la revista gay *Out*. Fue, claro, una decisión calculada: la de hacer visible la condición gay de su padre. «Con él no hablábamos del tema, aunque era obvio. Yo era su hijo después de todo: un hijo es el último en enterarse de esas cosas. Con mi madre lo hablé alguna vez, pero a ella no le gustaba hablar de nada, en general. Los dos eran personas particulares. Siguieron siendo amigos después del divorcio: ella siempre lo apoyó como artista, incluso le prestaba estudios para que trabajara. Mi madre, sin embargo, nunca volvió a pintar. Y se enojaba si yo le sugería que había algo de frustración en ese abandono.» En la entrevista, el periodista Jerry Portwood le pregunta a De Niro por qué está haciendo el *coming out* de su padre. Y De Niro le contesta: «Él no lo ocultaba aunque tampoco lo sabía todo el mundo. Y yo sentí siempre la responsabilidad de decirlo, de contar su historia. Me sentía obligado. Siempre le estaba dando vueltas a hacer un documental sobre su vida y nunca lograba llevarlo a cabo. Lo primero fue darle a Thelma Schoonmaker, la editora de Martin Scorsese, unas películas caseras que estaban en pésimo estado, para que las restaurara: las había filmado un tipo que solía andar atrás de mi papá en los setenta. Ahí arrancó. Y cuando apareció HBO, el proyecto se volvió más serio. Más objetivo. Quise hacerlo también por mis hijos, quise rescatar su legado. Su sexualidad es parte de ese legado como el hecho de que no era un padre ausente, era un padre cercano. Y me adoraba. Y yo lo adoraba.»

* * *

Robert De Niro Sr. tuvo éxito en la primera mitad de su carrera. Cuando hizo una muestra para Peggy Guggenheim en 1945, las reseñas fueron gloriosas y él apenas contaba veinticuatro años. Era atractivo, divertido, le gustaba bailar, escribía constantemente en su diario, tenía un loro como mascota, le encantaba Francia, soñaba con París, su musa era Greta Garbo y la pintaba con frecuencia. En los cincuenta tuvo varias exhibiciones en la galería Charles Egan, y solía compartir cartel con los expresionistas abstractos, de los que nunca fue parte. Según explican los críticos e historiadores del arte invitados en *Remembering The Artist*, De Niro padre nunca se llevó bien con sus compañeros de generación, ni siquiera iba a los mismos bares. Que fueran compañeros de generación también es discutible: aunque contemporáneo, el trabajo de De Niro, sus gustos, estaban un poco desfasados. Llegó demasiado temprano, quizás. El ambiente en Nueva York era competitivo: faltar a una muestra era considerado una afrenta. De Niro padre faltaba a muchas. Para los críticos, que nunca negaron su calidad, su relevancia empezó a decaer: lo llamaban

demasiado francés, poco americano; nunca dejó de ser un pintor figurativo. Para mediados de los cincuenta escribía en su diario que estaba «posiblemente celoso» de De Kooning, que ganaba 15.000 dólares al año —una fortuna en aquella época— y se empezó a deprimir. Sus amigos cuentan que odiaba a los galeristas o, si no los odiaba, terminaba peleado con ellos. En los sesenta, con el arte pop y Andy Warhol, las pinturas de Robert De Niro Sr. quedaron definitivamente anticuadas y él, amargado, porque no entendía esta nueva escena que conquistaba Nueva York, se fue a su tierra prometida, París, a ver esos cuadros de Courbet que amaba, a vivir una segunda vida bohemia.

Le fue mal. En el documental, Robert De Niro hijo lee las cartas que recibía desde Europa. Una dice: «Bobby querido. Estoy tratando de no caer hospitalizado otra vez. El verano pasado me salvaste la vida y espero que este año me la salves de vuelta. Sos un ángel.» De Niro hijo, de dieciocho años, viajó a París a ayudar a su padre. Como no sabía qué hacer, tomó algunas de las pinturas y empezó a ofrecerlas a los galeristas de la Rive Gauche, sin suerte. «No se hace así», dice De Niro en la película. «Hay que tener un agente, algo. Yo no lo sabía, él no me daba indicaciones. Por suerte pude meterlo a un avión y volvimos a Nueva York.»

Con los años setenta llegó el éxito de Robert De Niro en el cine. Su padre pudo verlo, disfrutarlo y también sufrirlo. «Nunca me dijo nada, pero sé que mi reconocimiento le daba un poco de envidia. Rezongaba en voz baja, casi como un chiste, pero creo que le dolía. Y encima tenemos el mismo nombre.» A quien le duele ahora ese desequilibrio es a De Niro hijo. Es claro en su angustia, en el cuidado con que mantiene el estudio de su padre en el Soho. Solía usarlo, cuenta, para reuniones, y hace unos años hasta pensó en cerrarlo, en desmantelarlo: antes de tomar la decisión documentó cada rincón, sacó fotos de cada obra. Finalmente, no pudo deshacerse ni del lugar ni de las pinturas. En cambio, organizó un premio que lleva el nombre de su padre y también se dedica activamente a rastrear todas las pinturas que están en poder de colecciones privadas: las compra. «Es mi obligación mantener su legado, lograr que su nombre dure tanto o más que el mío», dice, y en la película vuelve a llorar, sentado entre esas pinturas vivaces. «Insisto, también lo hago por mis hijos, quiero que sepan lo que hizo su abuelo.»

Lo que De Niro no sabe si quiere compartir con el mundo son los diarios de su padre, páginas y páginas en bellísima cursiva, un impresionante testimonio de época con textos que recuerdan a John Cheever pero con un poco más de *joie de vivre*. El propio De Niro hijo todavía no los leyó completos; de hecho, leyó apenas una pequeña parte y solamente para hacer el documental. «Lo estoy consultando

con amigos, se los doy a leer. No estoy seguro de qué hacer con los diarios, pero no por el contenido: lo que él sentía, lo que tenía para decir, también es parte de su legado. No tengo problemas con eso. Mucho menos con los fragmentos donde habla de su sexualidad. Las dificultades, por ahora, son de mi parte y son afectivas. Las mismas que me llevaron a retrasar tanto esta película. Debería haberla hecho diez años atrás. Pero me alegro de estrenarla ahora. Y de que sea verdadera. No quise esconder nada. Él no se escondía. También me dejó eso: su honestidad.»

5 de octubre de 2014,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL SACRIFICIO

Para Werner Herzog, como para toda su generación de cineastas, Lotte Eisner era el faro, la maestra, la mujer que les dio legitimidad. En la *laudatio* que escribió con ocasión de la entrega del Premio Helmut Käutner (y que *Del caminar sobre hielo*, el libro que escribió sobre su experiencia como caminante, incluye a modo de epílogo), Herzog dice que Eisner es la conciencia del Nuevo Cine Alemán y repasa la vida de esta mujer fascinante: pionera de la crítica de cine, firma ineludible de *Cahiers du Cinéma*, autora del fundamental *La pantalla demoníaca* y de libros sobre F. W. Murnau y Fritz Lang que son considerados clásicos. Eisner escapó del Tercer Reich a Francia en 1933 pero fue atrapada durante la guerra y detenida en un campo de concentración de Aquitania, en el que sobrevivió. Trabajó cuarenta años en la Cinémathèque Française junto a Henri Langlois y restauró miles de películas. Y, sobre todo, su departamento en París era lugar de reunión constante de jóvenes, especialmente de jóvenes cineastas alemanes que la escuchaban con devoción y disfrutaban de su calidez (Wim Wenders, por ejemplo, le dedicó *Paris, Texas*). Herzog explica: su generación es una generación sin padres. Está quebrada por el horror del nazismo. El puente histórico-cultural para conseguir la legitimidad como cineastas se lo dio Eisner. Una vez ella le dijo: «Escúcheme, la historia del cine no les permite a los jóvenes realizadores alemanes como usted que se den por vencidos.»

Ese invierno de 1974, cuando Lotte Eisner se enfermó gravemente, a Herzog se le antojó una fecha demasiado temprana para la muerte de esta mujer que estaba ayudando a la (re) construcción de una nueva cultura alemana. Por eso, en un impulso, decide ir a visitarla caminando: a pie desde Múnich hasta París, donde ella vive. Un exorcismo para alejar la muerte. Si uno hace un sacrificio impresionante, un sacrificio que es como un grito, los dioses escuchan. También si se siguen las reglas más o menos rígidas del ritual. Así, Herzog decide visitar a Lotte Eisner como peregrino y en la línea más recta posible. Cree que, si lo logra, Eisner vivirá. Y sucede lo que típicamente le sucede a Herzog, un hombre que construye su mitología personal con la ayuda de la intuición, la suerte y su enorme talento: Eisner vive, y vivirá nueve años más. El joven peregrino

invernal e intenso salva a la anciana sabia.

Del caminar sobre hielo (Entropía, traducción de Ariel Magnus) se escribió como diario en noviembre y diciembre de 1974 y se publicó cuatro años después. Tiene el «tono Herzog», casi siempre lúgubre, romántico y salpicado de breves epifanías, destellos de luz e incluso de humor. Es un libro hermoso y a veces onírico: por momentos, estos podrían ser los diarios de Rimbaud, el poeta que alguna vez también recorrió Europa a pie —aunque él lo hizo por motivos misteriosos y con un frenesí más feroz—. Y se ubica en la obra de Herzog a la perfección. Gran parte de la filmografía herzoguiana trata su obsesión por el hombre contemporáneo ubicado en la naturaleza, no necesariamente luchando contra ella sino tratando de conquistarla, y siempre la conclusión es la misma: es imposible hacerlo. Sin embargo, persevera y se fascina con quienes perseveran. Esta relación obsesiva con la naturaleza está en los largos de ficción de Herzog y en sus documentales, en las condiciones de rodaje, en las locaciones, en los temas: los cinco meses de producción de *Aguirre o la ira de Dios* (1972) sobre el río Amazonas en la selva peruana, durante los que los actores y el equipo abrieron caminos a machetazos y navegaron en balsas construidas por los aborígenes. *Fitzcarraldo* (1982) y su barco que había que hacer pasar sobre una montaña y el sueño de construir una ópera en Iquitos para que cantara Enrico Caruso. *Grito de piedra* (1991), sobre una expedición que escala el Cerro Torre en Patagonia. Hasta *Un maldito policía en Nueva Orleans* (2009), donde uno de los protagonistas es el Huracán Katrina: la película está filmada con gran parte de la ciudad todavía bajo el agua. Y los documentales: *Fata Morgana* de 1969, con narración justamente de Lotte Eisner, una visión particularísima del Sahara con recitado del Popol Vuh; *Diamante blanco*, de 2004, sobre Graham Dorrington, un ingeniero aeronáutico que sobrevuela la selva de Guyana tratando de capturar la fauna que vive sobre los árboles inalcanzables; el extraordinario *Grizzly Man*, sobre Timothy Treadwell, activista ecologista amateur que termina su vida comido por los osos que quería proteger en Alaska; la maravillosa *Encuentros en el fin del mundo*, sobre esa frontera de la naturaleza que es la Antártida. Siempre, en cada película, Herzog tiene algo para decir, y siempre negativo, sobre esa naturaleza inasible en la que se sumerge una y otra vez: «Lo que me perturba», dice en *Grizzly Man*, con su hermosa voz grave y su inconfundible acento alemán, «es que en las caras de todos los osos que Treadwell filmó no encontré parentesco, ni entendimiento, ni piedad. Solo veo la apabullante indiferencia de la naturaleza. Solo veo la mirada ciega que muestra un interés aburrido por la comida». Y en *El peso de los sueños* (1982), el documental sobre *Fitzcarraldo*, Klaus Kinski habla del erotismo de la naturaleza y después Herzog apunta: «Yo veo

obscenidad. La naturaleza aquí es vil y básica. Solo veo fornicación y asfixia y estrangulamiento y pelea por la supervivencia y crecimiento… y veo cómo todo se pudre. Por supuesto, hay mucha desdicha. Es la misma que está alrededor de nosotros. Los árboles aquí son desdichados, los pájaros también. No creo que canten, gritan de dolor… No hay armonía en el universo. Tenemos que acostumbrarnos a esa idea. Pero cuando lo digo, lo digo lleno de admiración por la jungla. No la odio, la amo. La amo con locura. Pero la amo en contra de mi mejor juicio.»

Del caminar sobre hielo es el registro de una de las primeras experiencias de Herzog con ese amor contra la razón, con su intencional e invocada falta de juicio. Y también de su personal y vagamente pagana búsqueda de trascendencia.

22 de febrero de 2015,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

IMITACIÓN DE LA VIDA

En 1894, Oscar Wilde partió hacia Argel con su amante, Lord Alfred «Bosie» Douglas. Dejaba en Londres tres piezas teatrales de su autoría en cartel, salas repletas, y la sociedad británica a sus pies. En África, les pedía a los guías que le consiguieran jóvenes árabes, «bellos como estatuas de bronce». Y en su derrotero encontró a André Gide, el amigo que había conocido en París cuando ambos frecuentaban los salones decadentes de la capital francesa. Gide recuerda ese encuentro en sus *Diarios*:

> Una de aquellas últimas tardes en Argel, Wilde parecía haberse propuesto no hablar nada en serio. Por fin, sus paradojas me irritaron:
>
> —Tiene usted algo mejor que decir que todas esas bromas. Me habla esta tarde como si yo fuese el público. Cuando, más bien, debiera usted hablar al público como sabe hacerlo a sus amigos. ¿Por qué no son mejores sus comedias? Lo mejor suyo es lo que habla; ¿por qué no lo escribe?
>
> —Oh —exclamó enseguida—, mis comedias no son nada buenas y no tengo interés en que lo sean… ¡Pero si usted supiera cómo divierten! Casi todas son el resultado de una apuesta. Como lo es también Dorian Gray; lo escribí en unos cuantos días porque uno de mis amigos se empeñaba en que jamás podría yo escribir una novela. ¡Me aburre tanto escribir! —Luego, inclinándose bruscamente hacia mí—. ¿Quiere usted saber el gran drama de mi vida? He puesto el genio en mi vida, y solo el talento en mis obras.

La semblanza de Gide sirve para comprender que en Oscar Wilde, el perfecto dandi decadente, la vida era la obra de arte. Y es por eso que su leyenda, su caída y el vergonzoso juicio por sodomía que lo llevó a la cárcel en 1895 son más grandes que su obra, o mejor, son su obra.

La edición del *Teatro completo* de Oscar Wilde, editada por Losada en agosto de 2003, en excelente traducción, prólogo, recopilación e

investigación de Delia Pasini, revela que el autor, oculto detrás de la sátira y el diálogo ingenioso, ponía sobre el escenario su vida privada, su terror al escándalo y al mismo tiempo su omnipotencia, su doble vida y su necesidad de conformar a la sociedad victoriana a la que satirizaba, pero de la que buscaba aceptación. Los años de gloria de Oscar Wilde como dramaturgo y hombre de moda en la sociedad londinense coincidieron con su tempestuoso romance con Bosie Douglas; en las piezas teatrales, esa trama oculta se revela y se expone, con insólita insolencia. Gregory Woods en *A History of Gay Literature: The Male Tradition* escribe:

> Las obras de Wilde no son claramente acerca de personajes homosexuales, pero tratan temas sociales relevantes: la doble vida en *La importancia de llamarse Ernesto* y el chantaje en *Un marido ideal*: La Enmienda Labouchère de 1885, que introdujo la caracterización de «indecente» a las relaciones entre hombres en la jurisprudencia de Inglaterra y Gales se llamó popularmente «la del chantajista». En todas sus piezas de ambientación moderna, debajo de la lustrosa superficie del ingenio, acecha el terror al escándalo; y aun así los personajes de Wilde están continuamente tanteando al destino, jugando al límite, tratando de ver hasta dónde pueden salirse con la suya.

Y luego:

> Wilde escribió literatura transgresora que prosperaba en condiciones de opresión, y que al mismo tiempo buscaba la aprobación del opresor. Esta posición no es abyecta ni cobarde; al contrario, representa un coraje que no podía quedar sin castigo. En un hombre que llevaba una peligrosa doble vida, pudo haber sido una actitud estúpida; pero también lo es escalar el Everest si uno fracasa y se despeña.

Teatro completo recopila nueve piezas de Oscar Wilde. Cuatro de ellas, *Un marido ideal, El abanico de Lady Windermere, Una mujer sin importancia* y *La importancia de llamarse Ernesto* fueron aclamadas en su tiempo, verdaderos éxitos populares. *La duquesa de Padua, Una tragedia florentina, Vera y los nihilistas* y *La santa cortesana* fueron fracasos y se conocieron después de la muerte del autor; *Salomé* es el caso excepcional: una pieza originalmente escrita en francés, estrenada en París cuando Wilde estaba en prisión, y prohibida en Inglaterra por «indecente». Las primeras cuatro comedias pertenecen al aspecto satírico de Wilde; las restantes son tragedias de tema clásico, sin réplicas ingeniosas y con una acentuada carga erótica. Pertenecen a dos Wilde: el hombre que brillaba en los salones, y el esteta decadente.

Vera y los nihilistas, ambientada en la Rusia prerrevolucionaria, y *La duquesa de Padua*, ambientada en la segunda mitad del siglo XVI, presentan romances trágicos que acaban con la muerte y el sacrificio de los amantes. Fueron estrenadas en 1891 cuando Wilde estuvo de gira por Estados Unidos en una serie de conferencias, pero duraron pocas semanas en cartel. No fue hasta que volvió a Londres, donde era reconocido como cuentista y poeta, que conoció la fama como dramaturgo. El empresario George Alexander, que dirigía el St. James Theatre, le propuso que escribiera una comedia brillante, comercial, de ambiente moderno. Wilde se tomó un año para trabajar en la pieza, aislado en una casa de campo junto al lago Windermere. A principios de junio de 1891, le entregó al empresario *El abanico de Lady Windermere*. La pieza, una comedia que Wilde definió como «de salón, con lámparas rosas», planteaba el tema de la infidelidad y la inmoralidad, aunque con un final feliz que dejaba la respetabilidad intacta. Para vengarse de la presunta infidelidad de su marido, Lady Windermere está a punto de entregarse a Lord Darlington, un noble que la corteja. Pero la salva de la pérdida de la virtud una misteriosa mujer, la señora Erlynne, dama de dudoso pasado, que alguna vez habría estado involucrada en un escándalo. En la resolución, tras una serie de equívocos, cartas reveladoras que no llegan a sus destinatarios y ocultamientos, se revela que la señora Erlynne es la verdadera madre de Lady Windermere, a quien todos suponían muerta: la mujer había abandonado a su hija después de divorciarse de su marido, y ese es el pasado escandaloso que hasta hoy la estigmatiza. El tema de la identidad es repetitivo en las piezas de Wilde, de la misma manera que la «salvación» por un gesto altruista de los personajes mundanos, como si el autor insinuara que la inmoralidad no es irreconciliable con los buenos sentimientos, y puede ser perdonada.

Para muchos, la trama de *El abanico*… es en realidad poco más que el pretexto para la explosión de respuestas ingeniosas con las que Wilde transformaba el teatro en un gran salón. Aquí aparecen por primera vez sus famosos epigramas, que después serían publicados «para uso de los jóvenes»; el personaje del dandi Cecil Graham es el encargado de pronunciarlos: «Mis propios asuntos me aburren mortalmente. Prefiero los ajenos», dice, por ejemplo, promediando la pieza.

El abanico de Lady Windermere se estrenó el 20 de febrero de 1892. Al bajar el telón, el público pidió a gritos la presencia del autor. Oscar apareció en el escenario con un cigarrillo encendido y un clavel verde en el ojal, y dijo: «Señoras y señores, me he divertido inmensamente esta noche. Los actores nos han presentado una encantadora interpretación de una comedia deliciosa y el juicio de ustedes ha sido muy inteligente. Estoy satisfecho por el gran triunfo de nuestra

representación, lo cual me convence de que ustedes opinan de ella por lo menos tan bien como yo.» La pieza estuvo en cartel veintitrés semanas y recaudó 3.500 libras. Cortejado por las duquesas y apreciado por el *establishment*, Wilde había llegado a la cumbre del éxito y la fama. Al mismo tiempo conocía a Lord Alfred, que después de un breve cortejo se rindió a los encantos del dramaturgo más famoso de Londres. *El abanico*… estaba en cartel cuando Wilde, en una carta a su examante Robert Ross, escribía: «Bosie insistió en quedarse en casa para comer unos sándwiches. Es en todo parecido a un narciso, tan blanco y dorado. Bosie está por completo agotado: yace sobre el sofá como un jacinto y yo lo venero.»

Pero pronto comenzarían los problemas. El marqués de Queensberry, un hombre divorciado y pendenciero, creador de las reglas del boxeo (hasta hoy conocidas como «reglas de Queensberry»), desaprobaba la relación de su hijo menor con el dramaturgo, y su ira fue en aumento cuando Lord Alfred abandonó Oxford y una incipiente carrera como diplomático para pasarse los días en las mansiones campestres que Wilde alquilaba para escribir sus comedias, y las noches en el burdel de Alfred Taylor, cerca del Parlamento, donde se ofrecían jóvenes de clases bajas. A veces, Wilde y Douglas llevaban a esos jóvenes al prestigioso Café Royal y a los grandes hoteles. A esas cenas y juergas Wilde las llamaba *feasting with panthers* (festejar con panteras). Sabía que se trataba de relaciones peligrosas. En más de una ocasión, los jóvenes prostitutos chantajearon al autor, amenazándolo con hacer públicas las cartas de amor que le escribía a Douglas; Wilde los hacía callar entregándoles dinero y encendedores de plata. El marqués, mientras tanto, tejía sus redes en los bajos fondos londinenses y entre la policía, para dar el ataque final.

Wilde, en tanto, parecía no darse cuenta del peligro. Escribe André Gide:

> Wilde poseía entonces lo que Thackeray llama «el don principal de los grandes hombres»: el éxito. Su gesto, su mirada, triunfaban. Su éxito era tan seguro que parecía preceder a Wilde y que este no tuviera más que presentarse. Sus libros sorprendían, encantaban. Sus comedias atraían a todo Londres. Era rico, era grande, era hermoso; ahíto de alegrías y de honores. Algunos lo comparaban a un Baco asiático; otros, a un emperador romano; otros al mismo Apolo —y lo cierto es que parecía irradiar luz.

* * *

En agosto de 1892, Lord Alfred se fue de vacaciones a Alemania, poniendo un paréntesis a una relación que se tornaba complicada, y

Oscar alquiló una casa en Grove Farm, Cromer, con su esposa Constance y sus hijos. Estaba bosquejando una nueva comedia encargada por el empresario Herbert Beerbohm, propietario del Haymarket Theatre. A mediados de septiembre de 1892 le entregó *Una mujer sin importancia*. A Beerbohm le gustó tanto el bosquejo que le entregó un adelanto, y Wilde se retiró a escribir la versión definitiva a la villa de Babbacombe, decorada por William Morris y el pintor Edward Burne-Jones. Oscar invitó a Bosie para ayudarlo a preparar sus exámenes en Oxford. Constance, la esposa, los dejó solos. Se la pasaban recitando versos isabelinos y disfrutando de abluciones de agua de rosas, además de los placeres de alcoba. Bosie se aburrió, y lo abandonó una vez más. Pero estaban otra vez juntos cuando comenzaron los ensayos de *Una mujer sin importancia* en el Haymarket, en marzo de 1893.

La pieza superó el éxito de *El abanico de Lady Windermere*. Estuvieron presentes en el estreno políticos como Balfour y Chamberlain, y cuando el público exigió nuevamente la presencia del autor, Wilde se inclinó desde un palco lateral y dijo: «Señoras y señores, lamento informarles que Oscar Wilde no está presente en la sala, pero os da las gracias de todos modos.» *Una mujer sin importancia* retoma los temas de la moralidad y la identidad. Un desagradable caballero de mediana edad, Lord Illingworth, se encariña con su joven y prometedor secretario, Gerald, y le ofrece la posibilidad de una carrera brillante. Pero no sabe que se trata de su propio hijo, nacido hace veinte años de la señora Arbuthnot, a quien sedujo y abandonó. La mujer, para vengarse de la afrenta sufrida, revela a su examante la verdadera identidad de su protegido y convence al joven para que rompa todo vínculo con el hombre que le negó la paternidad. Obra melodramática, llena de golpes de efecto y revelaciones inesperadas, denunciaba los prejuicios basados en los privilegios de clase, y ponía en primer plano la problemática de la mujer en la era victoriana. Lord Illingworth es casi un álter ego de Wilde, el encargado de los epigramas: «Un hombre que puede dominar una comida en Londres, puede dominar el mundo. El futuro pertenece a los dandis. Son los exquisitos quienes nos gobernarán.» Pero es la señora Arbuthnot la encargada de desnudar la tragedia tras la sátira y, de alguna manera, la culpa que sentía Wilde por la situación de Constance: «¿Qué expiación puede haber para mí? Soy yo la deshonrada, no él. Es la historia usual entre un hombre y una mujer, como suele ocurrir, como siempre ocurre. Y el final es un desenlace común. La mujer sufre. El hombre queda absuelto.» Escribe Delia Pasini:

> La mirada del escritor trasciende el enredo chispeante y la diversión; el estilo, en apariencia ligero, sirve para denunciar la moral victoriana de costumbres hipócritas e inflexible en su

> condena, y para dar voz a quienes son víctimas propiciatorias del dictado de los poderosos. La gracia del lenguaje, lejos de mimetizar los rituales, arranca las máscaras y desnuda las intenciones.

Pero la mascarada continuaba. Durante el ensayo de la comedia, una pequeña banda de extorsionadores a homosexuales abordó a Wilde para pedirle dinero; el autor los trató con desprecio. Pero el temor al chantaje lo hizo alquilar una casa en Goring, a orillas del Támesis, con Constance. Bosie se unió a él. Mientras Wilde escribía *Un marido ideal*, Bosie traducía *Salomé* al inglés. En los ratos libres jugaban al croquet y bebían whisky y champán. Wilde hacía traer especialidades gastronómicas de la ciudad, como paté de *foie* de Estrasburgo, frutas exóticas y vinos finos. Pero el paraíso artificial se derrumbó con una nueva pelea: Bosie le dijo a Wilde que debía abandonar su ilusión de hacer de él un pequeño esclavo. Wilde contestó que la obsesiva presencia de Bosie le impedía escribir y que su comportamiento parecía hacer todo lo posible por arruinar su reputación y destruir a su familia. Wilde se mudó a otro pueblo, Dinard, para terminar *Un marido ideal*. Luego escribiría: «Mientras estuviste a mi lado, fuiste la absoluta ruina de mi arte, y por haber dejado que te interpusieras continuamente entre el arte y yo, experimento hacia ti la máxima vergüenza, el máximo rencor.»

El chantaje es el tema central de *Un marido ideal*, que se estrenó el 3 de enero de 1894 en el Haymarket. El protagonista, Sir Robert Chiltern, subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores, es extorsionado por una aventurera, la señora Cheveley, que con la amenaza de revelar un episodio de corrupción de su carrera, trata de inducirlo a que apoye en la Cámara de los Comunes la financiación de un proyecto fraudulento en la Argentina. Finalmente, desenmascarada como ladrona por el robo de una joya, la señora Cheveley debe renunciar a su intento de estafa y Sir Robert se salva. La pieza hacía referencia al escándalo político de Disraeli, que recibió una suma en secreto del banquero Rothschild para apoyar a la compañía del canal de Suez. Aun salvando la integridad del protagonista, que cumple sus deberes como hombre de Estado, la mancha en su pasado permanece, y mancha a la política entera. Y aunque lo oculto no sea un escándalo homosexual, Wilde deja entrever un escándalo personal que amenaza con envolverlo. Dijo George Bernard Shaw:

> Wilde es el único dramaturgo inglés verdaderamente completo. Crea su espectáculo con todo: con el espíritu, la filosofía, la trama dramática, los actores y el público, el teatro entero. Un marido ideal es un asunto peligroso, porque toma desprevenidos a los críticos. Ríen con los dientes apretados ante

sus epigramas como un niño que se ve obligado a divertirse en el mismo momento en que desearía abandonarse a un acceso de rabia y llanto.

Neil Bartlett, en *Who was That Man? A Present for Mr Oscar Wilde*, escribe:

Cuando empecé a estudiarlo, creía que Wilde era un humorista, pero ahora me doy cuenta de mi error. Todos sus personajes tienen terror a ser descubiertos. La elegancia de su dicción es solo una máscara: dirían cualquier cosa antes que decir la verdad.

* * *

Durante los años de éxito, la obsesión de Wilde era llevar al escenario *Salomé*, la tragedia que ponía en escena la decapitación de Juan el Bautista por Herodes Antipas, el tetrarca de Judea, instigado por su hijastra Salomé. Pero la pieza era considerada intolerable, no solo porque trataba un tema bíblico sino por su carga erótica. Ritual de sangre y muerte, en *Salomé* la princesa baila con los pies desnudos sobre la sangre de un hombre que amó y mandó asesinar. Fastuosa y oriental, la tenebrosa escena donde Salomé besa la boca de la cabeza decapitada sobre una bandeja de plata está cargada de voluptuosidad; y el texto, escrito durante su estancia en París con Jean Lorrain y Pierre Louÿs, está cargado de sensibilidad decadente: «¡Qué extraña parece la luna! Es como una mujer que se levanta de la tumba. Es como una muerta. Uno imaginaría que va en busca de los muertos.» Las ilustraciones quedaron a cargo de Aubrey Beardsley, el exquisito dibujante alumno de Burne-Jones.

Wilde entró en conflicto con las autoridades por el veto opuesto a la representación de Salomé en Londres por inmoralidad: la intervención del Lord Chambelan interrumpió los ensayos de la obra, que tenía como intérpretes a Albert Darmont y a Sarah Bernhardt, con fastuoso vestuario diseñado por Graham Robertson. Wilde protestó en los diarios y amenazó con renunciar a la ciudadanía inglesa y con mudarse a Francia. Pero nunca cumplió su amenaza. Sin embargo, arremetió contra los censores con su última pieza antes del presidio, una comedia tan ácida que resultaba más reveladora que cualquier pieza místico-erótica.

La importancia de llamarse Ernesto se estrenó el 14 de febrero de 1894 en el St. James Theatre. El marqués de Queensberry planeaba sabotear la noche tirando sus hortalizas sobre el escenario, y pretendía subir al escenario para hacer un discurso y acusar a Wilde de vida disoluta y corruptor de jóvenes. Pero Scotland Yard lo detuvo.

Derrotado, dejó en la taquilla un ofensivo *bouquet* de zanahorias con una nota de felicitación. Cuatro días después, Queensberry se dirigió al Albermarle Club, del que Wilde era socio. Allí dejó una tarjeta de visita en la que escribió de su puño y letra: «*To Oscar Wilde, who poses as a sodomite*» («A Oscar Wilde, que se hace pasar por sodomita»). Sería la piedra del escándalo. *La importancia de llamarse Ernesto* fue el mayor éxito de público de Wilde. No así de crítica. Shaw, antes siempre elogioso con Wilde, la consideró fría y detestable. Quizá se trate de su mejor comedia, pero es cierto que es la más mecánica, la más presuntuosa. Es, sin duda, una puesta en escena de su doble vida y, en la certeza absoluta de que no será descubierta, casi una provocación.

En *La importancia…*, el juego de equívocos enlazado con la práctica clandestina del vicio crea una serie de situaciones en el límite de lo absurdo que desembocaban en un final feliz. Dos amigos, John y Algernon, quieren hacerse pasar por jóvenes intachables para seducir a dos damas de la sociedad. Para justificar sus frecuentes escapadas a Londres con propósitos inconfesables, inventan inexistentes amigos y hermanos. Cuando sus tretas están a punto de ser descubiertas, interviene el *deus ex machina*: resulta que tanto John como Algernon son descendientes de una familia aristocrática y por ello dignos de casarse con las dos graciosas doncellas. El título de la comedia es un juego de palabras: en inglés el nombre Ernest se pronuncia de modo muy semejante al adjetivo *earnest* (honesto). Ambos pretendientes dicen llamarse así porque a oídos de las chicas es símbolo de respetabilidad. Wilde resuelve toda la acción en el diálogo ingenioso, creando un mundo autónomo por encima de la vida, que responde solo a la coherencia interna de los personajes completamente ficticios, instrumentos de comicidad. Los epigramas dejan de insertarse como mero elemento exterior a la trama porque la paradoja se transforma en la estructura misma de la acción.

Oscar Wilde sería llevado a juicio con tres piezas en cartel. Nunca volvería a escribir para el teatro. Sobre su caída, escribe James Joyce:

> Wilde pasó a ser el bufón de corte de los ingleses. Se convirtió en árbitro de la elegancia en la metrópoli y los ingresos anuales de sus obras alcanzaron casi el medio millón de libras. Repartió sus riquezas entre amigos indignos. Todas las mañanas compraba dos carísimas flores, una para sí mismo y otra para su cochero, y el día que se inició el sensacional juicio contra él, acudió en un coche de dos caballos, con el cochero brillantemente uniformado y un paje. Su caída provocó los gozosos aullidos de los puritanos. Al saberse la sentencia, la multitud congregada se puso a bailar en la calle repleta de barro. Se permitió a los periodistas entrar a la cárcel y a través

de las rejas se cebaron en el espectáculo de la vergüenza de Oscar Wilde.

3 de agosto de 2003,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL LEÓN DE DIOS

C. S. Lewis y J. R. R. Tolkien compartían algo más que el uso de las siglas para acortar sus nombres. Entre las décadas del treinta y del sesenta, ambos fueron profesores en Oxford y parte de un grupo informal de escritores que se juntaban en aulas y pubs para leer y comentar sus obras, llamado los Inklings. No fueron los miembros fundadores, pero sí los más activos. Tolkien leyó allí partes de *El Señor de los Anillos* y C. S. Lewis de *Las crónicas de Narnia*. Cincuenta años después, las populares sagas de los excéntricos amigos están entre las películas de fantasía más taquilleras de los primeros años de este siglo —solo comparables a *Star Wars* y *Harry Potter*—. Es una curiosa reivindicación, sobre todo porque durante años se creyó que era imposible trasladar alguna de las dos sagas al cine. El propio Lewis abominaba de una versión cinematográfica de *Narnia*: «Los personajes animales antropomórficos, sacados de la narrativa y llevados a lo visual —decía—, siempre se transforman en chistes o en pesadillas.» El tiempo no le dio la razón.

* * *

La trayectoria biográfica de C. S. Lewis es muy peculiar, tanto que ha dado lugar a numerosas y contradictorias biografías, sumadas a detractores acérrimos y devotos entre los que se contaba el papa Juan Pablo II; claro que nada importaría si no hubiera escrito un clásico como *Las crónicas de Narnia*: el resto de la producción de Lewis no está a la altura de su leyenda, pero se trata de uno de los corpus literarios más extraños del siglo XX. Escritor de ciencia ficción y *fantasy*, después de su repentina, definitiva y espectacular conversión, también escribió libros autobiográficos y polémicos ensayos sobre el cristianismo. Irlandés nacido en Belfast en 1898, tuvo una infancia idílica junto a su hermano Warren; desde chico, Lewis (a quien llamaban «Jack») tenía pasión por los animales, y junto a su hermano crearon el reino de Boxen, habitado y controlado por animales parlantes, cada cual con su propio lenguaje. Fascinado por los cuentos de hadas y la magia, encontró un término para la sensación que le

provocaban las leyendas y los mitos: «*Joy*» («Alegría»). Más tarde escribiría una autobiografía centrada en la búsqueda de esta sensación, llamada *Searching for Joy*. Además, Lewis se autodenominaba un «devoto de la Flor Azul», inspirado en un cuento del poeta alemán Novalis, donde un joven sueña con una flor azul y se pasa la vida tratando de encontrarla.

En 1908, Lewis perdió a su madre. La relación con su padre era pésima, y fue enviado pupilo a una serie de colegios ingleses. Sus años allí fueron tétricos. El crítico Adam Gopnik escribe: «Fue golpeado, atormentado y traumatizado incluso más allá de lo esperable para la escolaridad adolescente británica. Las palabras del propio Lewis sobre estos lugares son prácticamente leninistas. Recuerda a un director que corría a un chico de clase baja con un bastón por los pasillos, furioso por sus pretensiones de ascenso social. También escribe sobre su último colegio, Malvern, con más horror e intensidad de lo que jamás escribió sobre sus experiencias en la Primera Guerra Mundial. Está claro que el trauma, a la edad del despertar sexual, fue profundo y duradero. Tuvo los resultados usuales: Lewis desarrolló lo que incluso sus biógrafos cristianos —como Jacobs— llaman "leves fantasías sadomasoquistas"; en cartas a un amigo homosexual, nombraba a las mujeres que le gustaría "darles nalgadas" y durante un tiempo firmó sus misivas como "Philomastix", es decir, amante de los látigos.»

Para 1913, Lewis había abandonado la fe protestante de sus padres, y se había entregado a una suerte de neopaganismo relacionado con el renacimiento celta (admiraba profundamente al poeta irlandés W. B. Yeats) y los mitos nórdicos. Encontraba allí esa alegría que consideraba ausente por completo en el severo cristianismo. Ni siquiera la guerra lo devolvió a la religión, aunque le ganó una relación complejísima que aún hoy es tema de debate: cuando peleó en el Frente Occidental, se hizo muy amigo de un joven soldado irlandés, Paddy Moore. Se prometieron que, si alguno de los dos moría, el otro se haría cargo de su familia. Paddy murió, y Lewis fue dado de baja, herido. No bien se recuperó, fue en busca de la madre y la hermana de su amigo, a quienes cuidó hasta que murieron, y con las que mantuvo una relación que, según algunos biógrafos, rozaba la tortura psicológica. Para entonces ya estudiaba en Oxford —había dejado la universidad durante un año para servir voluntariamente en el frente, porque como irlandés no había sido reclutado— y dividía su tiempo entre tratar de mantener a su familia adoptiva, cuidar de su hermano —ahora alcohólico— y su trabajo académico. Janie Moore, la madre de su amigo caído, era una mujer obsesiva y posesiva, y Lewis hasta rechazó buenas oportunidades laborales para no mudarse de Oxford y así no cambiar de colegio a la niña Maureen, la hermana de su amigo. En sus últimos años, Janie

Moore, senil y agresiva, convirtió el hogar que generosamente le había ofrecido Lewis en un infierno. Pero él jamás la abandonó.

Mientras tanto se hacía amigo de Tolkien en Oxford. Ambos se dedicaban a materias tradicionales y «duras» como académicos, y eran famosos por ser antimodernos: Tolkien se dedicaba a la Filología y Lewis fue profesor de Literatura Medieval y Renacentista en Cambridge. Pero Lewis era bastante más amplio que su amigo: le gustaban Kafka y Virginia Woolf, por ejemplo, mientras Tolkien creía que nada de valor se había escrito después del 1100.

Pero fue a través de Tolkien que Lewis reencontró el camino hacia el cristianismo. La leyenda dice que una noche de otoño de 1931 los amigos compartieron una caminata nocturna, y conversaron hasta la madrugada.

Tolkien le dijo que sus creencias estaban equivocadas, que su distinción entre mito y hechos, entre una «alegría» atemporal y la creencia en una religión histórica, era falsa. Le dijo que toda existencia era intrínsecamente mítica. Si alguien estaba atraído por la magia de los mitos, como lo estaba Lewis, debía aceptar el mito cristiano, así como aceptaba los mitos nórdicos. Más tarde, Lewis diría que esa noche descubrió que la historia de Cristo «era sencillamente un mito verdadero, un mito que trabaja sobre nosotros de la misma manera que los otros, pero con la tremenda diferencia de que realmente sucedió».

* * *

Poco después, Lewis se convirtió a la Iglesia de Inglaterra —para amargura del católico Tolkien— e inició su carrera como teórico del cristianismo con gran entusiasmo. Incluso participaba de debates públicos, y era conocido por su ortodoxia, mucho más extrema que la de Tolkien. Se lo conocía popularmente como «El apóstol de los escépticos», porque asegura haber sido convertido por la «evidencia». En consecuencia, sus libros más famosos sobre el cristianismo (*Mere Christianity y The Problem of Pain*) argumentan sobre las dificultades a la hora de aceptar la fe. Pero el cristianismo también está presente en su obra de ficción: la *Trilogía del Espacio* —el libro más famoso es *Planeta silente*— tiene más que ver con su humanismo, pero *Las crónicas de Narnia* —siete libros en total— son casi evidentemente una alegoría cristiana.

El más popular de la serie es *El león, la bruja y el ropero*, que se llevó al cine como *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005), dirigida por Andrew Adamson. Aunque toma elementos de los mitos griegos, romanos y celtas, además de cuentos de hadas ingleses e irlandeses, es claramente cristiano en trama: cuatro niños descubren

una tierra encantada del otro lado del ropero. Es Narnia, controlada por la Bruja Blanca, que ha castigado al país con el Invierno Eterno. Los animales parlantes que viven allí esperan desesperadamente el regreso de Aslan, el rey león, que restaurará su libertad. Y Aslan vuelve. Pero la Bruja conspira y lo mata. Sin embargo, se produce el milagro: Aslan vuelve a la vida, y le devuelve la primavera a Narnia. Tolkien, amigo fiel pero crítico, detestaba *Las crónicas de Narnia*: aunque él mismo era un católico devoto, consideraba que la alegoría no debía mezclarse con la literatura, menos aún a la hora de crear mitos modernos.

Lewis escribió *Las crónicas de Narnia* entre 1950 y 1956, inspirado en los niños huérfanos a causa de la Segunda Guerra Mundial que recibía en su casa. Pero, al mismo tiempo, tuvo su propia epifanía. Hasta ese momento, su vida personal había sido casi la de un recluso; pero con la muerte de Janie Moore llegó providencialmente una mujer mayor que él, casada, judía conversa al cristianismo, llamada Joy Davidman. Allí, Lewis pareció encontrar encarnada esa *joy* que venía buscando. Apasionada y bocona, poco adecuada para esposa de un académico, Joy enamoró hasta la locura a Lewis. «Celebrábamos el amor. No hubo corazón ni cuerpo que quedara insatisfecho», escribió. Joy murió de cáncer de huesos poco después, y en su inmenso dolor Lewis escribió *A Grief Observed*, considerado uno de los más sentidos libros biográficos sobre el duelo jamás escritos. Aquí, Lewis no reniega de su fe, pero confronta a Dios al estilo del Libro de Job; y por fin se aleja del dogmatismo para reanudar otra búsqueda, diferente, otra vez llena de dudas, pero quizá por eso más rica.

Lewis murió pocos años después que su amada Joy, en noviembre de 1963, en la casa de Oxford que compartía con su hermano Warren.

Pero casi nadie le prestó atención a su muerte. Ese mismo día también murió Aldous Huxley y fue asesinado John Fitzgerald Kennedy. El interés por su vida y obra recién se avivó en 1993, cuando se estrenó la película *Shadowlands*, retrato de su vida con Joy Davidman. La primera entrega de la saga de películas sobre *Las crónicas de Narnia* es la más taquillera en Estados Unidos. Se puede presumir que a Lewis este éxito lo tendría bastante asombrado.

8 de enero de 2006,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA REINA DE LOS CONDENADOS

Nueva Orleans, el lugar de nacimiento del jazz, la mestiza e intensa ciudad del sur de los Estados Unidos donde nacieron Tennessee Williams y John Kennedy Toole, tiene cuarenta y dos cementerios. La explicación para esta sobreabundancia es ambiental: la ciudad está sobre un pantano, tan cerca de las napas que es como si flotara. Intentar una tumba bajo tierra es condenar al ataúd a salir flotando cuando el agua sube. O cuando la ciudad es golpeada por un huracán, como sucedió con el bestial Katrina en 2005, que casi hundió a Nueva Orleans, aunque no pudo con su espíritu decadente, indómito y orgulloso, su gusto por la fiesta que llega al límite en el mítico Mardi Gras y la total conciencia de sus habitantes de que no hay otra ciudad como la suya ni en el país ni en el mundo.

Los cuarenta y dos cementerios, las ciudades de los muertos de Nueva Orleans, están enteramente poblados por nichos, bóvedas y panteones —salvo el cementerio Holt, donde se entierra bajo tierra a los linyeras y a los destituidos—. La ciudad tiene tumbas famosas, como la de Marie Laveau, reina del vudú, la más visitada del país después de la de Elvis Presley. Aunque hay un área de la ciudad especialmente dedicada a los cementerios —ahí donde termina el recorrido del tranvía que circula por la calle del Canal, que alguna vez se llamó Deseo e inspiró la pieza de Tennessee Williams—, algunos están sueltos por otros barrios. El Lafayette n.º 1, por ejemplo, que queda en el corazón del Garden District, el rico barrio burgués donde Anne Rice tenía su fabulosa mansión con escalinatas y deslumbrantes balcones de hierro, construida en 1857. A ese cementerio pequeño que le quedaba a cuadras de su casa se hizo llevar durante años en su propio ataúd, a veces en un coche fúnebre, a veces en un carro tirado por caballos. Paraba ahí antes de dirigirse a la librería del Garden District, que queda en la misma cuadra, sobre la calle Prytania, para firmar ejemplares de sus libros. Se la puede ver en las fotos de estos falsos funerales publicitarios, pequeña y vestida de blanco nupcial en su ataúd, con las manos cruzadas sobre el pecho, el pelo negro, oscuro, con pesado flequillo y los zapatos puntiagudos. Sonríe en todas las fotos. Está feliz, enamorada de la muerte.

* * *

Anne Rice es la responsable de la construcción del vampiro contemporáneo, de la redefinición del monstruo para nuestra era y para la cultura masiva actual. Antes de que se editara *Entrevista con el vampiro* en 1976, el arquetipo languidecía y se disparaba en dos direcciones: hacia el chiste clase B anticuado y *kitsch* o hacia el formato «epidemia», gracias a la excelente novela de Richard Matheson *Soy leyenda* (1954). El vampiro como germen e infección fue rápidamente cooptado por el zombi. Y entonces Anne Rice reinventó al bebedor de sangre humanizándolo, dotándolo de voz propia: hay que recordar que Drácula, en la novela epistolar de Bram Stoker, no tiene voz: todo lo que se sabe de él se sabe por las versiones de quienes quieren destruirlo o son sus víctimas. En *Entrevista con el vampiro* sucede precisamente lo contrario: un vampiro de Nueva Orleans, Louis de Pointe du Lac, se sienta frente a un periodista, Daniel Molloy, y le cuenta su vida. Y los equívocos sobre los vampiros. No tienen por qué dormir en ataúdes, aunque a algunos les gusta. No les temen ni rechazan las cruces ni el agua bendita, porque no son criaturas del Demonio. Las estacas clavadas en el corazón no los matan: sus cuerpos se regeneran. Solo los mata el fuego. Y el degüello. Se enamoran. Se deprimen. Matan, pero pueden dar sorbos pequeños y perdonar a la víctima. Son todos ridículamente hermosos. No tienen una orientación sexual definida porque el sexo, para ellos, es el intercambio de sangre.

Estas últimas dos «reglas» le sirvieron a Anne Rice para recargar de homoerotismo a sus vampiros, al punto de que sus *Crónicas vampíricas* —hasta hoy, 2015, trece libros y 80 millones de ejemplares vendidos — puedan ser leídas también como porno *soft* gay para mujeres, un subgénero del que también fue pionera. Ninguna de las sagas de vampiros que se hicieron famosas en los últimos veinte años existiría sin Anne Rice y sus *Crónicas*. Ni *Vampire Diaries* (basada en los libros de L. J. Smith), la serie que va por su temporada 7 en MTV, escrita por Kevin Williamson (autor de las películas *Scream*) ni *True Blood* de HBO, basada en la saga de Charlaine Harris (otra escritora sureña, ella de Mississippi). Ni, por supuesto, la exitosísima *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. Anne Rice sabe cuánto le deben todas a sus crónicas, pero no se molesta. «Creo que la ficción de vampiros es un género», dice, «y que en pocas décadas será como el wéstern o el policial. Incluso ya le salió un subgénero, el "romance sobrenatural". Ya no es un tema-basura como en los cincuenta. Puede ser entretenido y gracioso o sublime y serio. A veces me peleo online con las fans de Crepúsculo pero es sobre todo por diversión. ¡Son tan jóvenes!»

Los vampiros de Anne Rice siempre fueron para adultos. Basta resumir la trama de *Entrevista con el vampiro*. Louis de Pointe du Lac es un joven hermoso dueño de una plantación que conoce al despiadado y encantador vampiro Lestat de Lioncourt, francés, rubio, rico, que le promete vida eterna. Louis, que está en medio de una crisis espiritual, acepta. Y Lestat se enamora locamente de él. Tan locamente que, como siente que Louis no le corresponde —entre otras cosas porque Lestat es pésimo como «hacedor» y no le contesta a su discípulo ninguna de sus muchas dudas existenciales— «convierte» en vampira a una niña agonizante de cinco años, Claudia, para regalársela, para que no lo abandone. Una niña vampira que será la hija de la pareja hermosa, maldita y beligerante. Una «nueva familia» de no-muertos que cazan juntos por las decadentes calles de Nueva Orleans.

Pronto la familia se va al demonio, pero lo importante es este osado planteo en 1976 y su poder visionario. En pocos años, el VIH transformaría a la sangre en portadora de muerte y enfermedad, y la comunidad gay sería la primera visiblemente afectada. Los vampiros de Anne Rice daban en el centro del gran drama de los ochenta: volvían a ser relevantes como metáfora y también anticipaban lo que no muchos ni siquiera se planteaban entonces, la posibilidad de una familia *queer*.

Anne Rice no estaba pensando en nada de esto cuando escribió *Entrevista con el vampiro* en los años setenta. Nacida en Nueva Orleans en 1941, su padre decidió bautizarla como Howard Allen porque pensaba que un nombre de varón la ayudaría en la vida. Ella se cambió el nombre cuando entró a una escuela de monjas y le dijo a la directora que se llamaba Anne. Cuando tenía catorce años murió su madre: era alcohólica. «Nunca me integré bien», explica Anne. «Siempre temía quedar expuesta como rara. El alcoholismo de mi madre me marcó. Era un enorme secreto. Tengo recuerdos lindos de mi infancia pero también esta oscuridad, esta amenaza.» Poco después, Anne se fue a estudiar a Texas y ahí conoció a quien sería su esposo, el escritor y pintor Stan Rice. La pareja se mudó a San Francisco a fines de los sesenta y se dedicaron a beber. Mucho. En 1966, Anne quedó embarazada. La niña se llamó Michele y murió cinco años después, enferma de leucemia.

Eso tenía en la cabeza Anne Rice cuando escribió *Entrevista con el vampiro*. A su hijita con la sangre llena de cáncer. Y a la sed del alcohol, la sed que también consume a los bebedores de sangre. «Tenía treinta y cuatro años y me la pasaba frente a la máquina de escribir, pero no lograba nada. Mi hija había muerto y mi duelo era insoportable. Stan, mi marido, era profesor en la Universidad de San Francisco. Yo nunca había tenido un trabajo profesional ni había publicado, aunque tenía un grado en Ciencia Política. Era un fracaso y

era una alcohólica.» Basó, dice, a la niña vampira Claudia en su hija: le dio vida eterna. Lestat fue inspirado por su marido. Y Louis, en un terreno más lúdico, por Alain Delon. También era autobiográfica la elección del escenario: Anne Rice sentía una enorme nostalgia por Nueva Orleans, las calles llenas de música y perfume de magnolias, el musgo español sobre los robles, el Mississippi y los pantanos: con sus cuarenta y dos cementerios, el exquisito Barrio Francés y las leyendas del vudú, religión que hace caminar a los muertos, era además el lugar ideal para traer a los vampiros desde Europa hacia el Nuevo Mundo e integrarlos a su versión pop del gótico sureño.

* * *

La novela fue un éxito. Recibió cinco millones de dólares de adelanto y en 1985 continuó la saga con *El vampiro Lestat* (1985), la historia desde el punto de vista del rubio seductor devenido en estrella de rock que, a partir de entonces, tomaría el centro de la escena en los libros y sería el catalizador de la mitología vampírica en *La reina de los condenados* (1988). A esta altura, el subtexto gay de las *Crónicas* era texto pleno mientras se sumaban personajes fantásticos como Armand (vampiro a los diecisiete años, un querubín de belleza insoportable y enorme crueldad), su hacedor el fabuloso esteta romano Marius —de dos mil años—, más algunas mujeres poderosas como la diosareina Akasha o las mellizas Mekare y Maharet, aunque las mujeres, siempre, estuvieron en un segundo plano, incluso cuando pudieran ser las vampiras más poderosas. «Yo vivía en San Francisco todavía», cuenta Anne Rice, «en el barrio Castro. Todos mis amigos eran gays. En las universidades se escribían tesis sobre la saga como la analogía más importante en literatura popular sobre la comunidad gay —los seductores discriminados que "cazan" a quienes seducen en sus paseos nocturnos—. Yo no pensé a mis vampiros así, pero lo acepté.» Christopher Rice, su único hijo vivo y también escritor, que nació en 1978, es gay. Por él Anne Rice y su esposo dejaron el alcohol e intentaron llevar una vida más apacible.

Las novelas vampíricas continuaban (*El ladrón de cuerpos* en 1992, *Memnoch el Diablo* en 1995) pero había problemas. Muchos de los libros, como *El vampiro Armand* de 1988 o *Sangre y oro*, de 2001, eran repetitivos y agotadores: en uno, Armand contaba su vida, en el otro lo hacía Marius… Anne Rice no escribía tanto tramas como biografías de sus vampiros. En un sentido era apasionante, pero también resultaba perezoso. La saga, sin embargo, salía de la literatura. En 1985 Sting les dedicó a los vampiros sureños una de las mejores canciones de *The Dream of the Blue Turtles*, su primer disco solista. Dice «Moon over Bourbon Street»: «Tengo que amar lo que destruyo y

destruir lo que amo / Nunca verás mi sombra ni escucharás mis pasos / Mientras haya luna sobre Bourbon Street.» En 1994, Neil Jordan (el director de *El juego de las lágrimas*) llevó al cine *Entrevista con el vampiro*. Es una película con tantos problemas como aciertos: la elección de Tom Cruise como Lestat (resistida al principio y después aceptada por Rice) nunca funcionó, pero Brad Pitt estaba adecuadamente etéreo y bello como Louis.

Antonio Banderas resultó un desastre como Armand (no es su culpa: Armand es un chico en el original y debe serlo para causar impacto, pierde *gravitas* interpretado por un hombre), pero Kirsten Dunst estaba absolutamente genial como Claudia, la niña-vampiro, la mujer en un cuerpo de cinco años de edad. El gran drama de *Entrevista con el vampiro* resultó ser la muerte de River Phoenix, que iba a interpretar al entrevistador en cuestión y tuvo una sobredosis antes de empezar el rodaje (fue reemplazado por Christian Slater). La maldición se extendió a la saga cuando en 2002 se adaptó para el cine *La reina de los condenados*, en una producción bastante berreta con dirección de Michael Rymer; la reina vampira egipcia Akasha, fue interpretada por la diva del R&B y el hip hop Aaliyah, que también murió antes del estreno en un accidente de avión, a los veintidós años. River Phoenix tenía veintitrés cuando murió en la calle, en Hollywood.

Así como Anne Rice redefinió al vampiro para los tiempos modernos, también incursionó con menos éxito en otros terrenos, como la brujería con la saga de las Mayfair, la novela histórica y hasta la temática momia egipcia en clave fantástica. Pero donde sí fue exitosa, aunque con seudónimo, fue en la literatura erótica casi exclusivamente sadomasoquista. En efecto: lo hizo antes que *Cincuenta sombras de Grey*. Aunque, es cierto, hay diferencias: la saga de *Sleeping Beauty* (son cuatro libros, publicados entre 1983 y 2015) está ambientada en un escenario medieval, tiene influencias del *Satiricón* y los cuentos de hadas y fueron firmadas por A. N. Roquelaure (ahora ya se publican como de Anne Rice). La protagonista es vendida, esclavizada, humillada y aprende las delicias de la sumisión. «En los ochenta las feministas decían que la pornografía era opresión», dice Anne Rice. «Pero yo creía que la verdadera liberación era disfrutar de la pornografía, escribirla, apropiársela. Estas novelas eran mi manifiesto político. Y, además, empecé a escribir erotismo porque no podía encontrar algo en el género que me gustara leer.»

La saga no es lo único en el género que escribió Anne Rice. En 1985, el mismo año de *El vampiro Lestat* y con el seudónimo de Anne Rampling publicó la explícita *Exit to Eden*, sobre Lisa y Elliot, ella propietaria de un club de sado y *bondage* y él su esclavo favorito, una historia bien porno que termina en romance. En 1986 publicó *Belinda*,

su propia *Lolita*, sobre un escritor de libros para chicos y su amante, una adolescente de dieciséis años. No le fue muy bien, en todo caso no tan bien como a sus fantasías S&M, el terreno que prefiere. Un terreno que visita en sus novelas de vampiros con frecuencia: es famosa la escena en que el vampiro Marius, en su *palazzo* veneciano, le da latigazos en las piernas a su joven aprendiz Amadeo y bebe la sangre de las heridas hasta volverlo y volverse loco de placer. En la nueva *El príncipe Lestat* las escenas de sexo no son abundantes pero, cuando aparecen, son siempre voraces. Dice Lestat, después de cazar con su amigo David: «Ya había dado media vuelta cuando él me sujetó. Mientras me rodeaba el torso con las manos, y antes de que yo pudiera darme cuenta, me hundió los dientes en la arteria. Me estrechó con tal fuerza que casi me desvanecí. Al parecer me revolví, le agarré la cabeza con el brazo izquierdo y forcejeé con él. Me hallaba sumido en un desfallecimiento divino. Él actuaba con desenfreno, sin la cautela que yo había demostrado al alimentarme de su sangre.» ¿Acaso la mordida y la sangre no son una forma de dolor, placer y sumisión?

Cuando le preguntan sobre *Cincuenta sombras de Grey*, Anne Rice no demuestra nada de envidia o resentimiento. No dice «yo lo hice primero». Al contrario. Cuando la película se estrenó, escribió en Facebook: «Soy una ardiente feminista y creo en el derecho de las mujeres a tener sus propias fantasías sexuales. Creo en su derecho de escribirlas y leerlas y siempre voy a defender los intentos de patrullar sus fantasías. Decirles a las mujeres que no les tiene que gustar *Cincuenta sombras* porque tiene "abuso" es casi tan malo como decirles que las chicas buenas no se pueden imaginar ser tocadas y colmadas de placer. Los hombres siempre han tenido su erótica. ¿Y acaso las mujeres no son iguales que los hombres?»

* * *

Esta mujer liberada, ambigua, celebrante de la sexualidad y la oscuridad desapareció a fines de los noventa, cuando tuvo una crisis —ella ahora lo define así— que la hizo tomar tres decisiones: dejar de escribir sobre vampiros, dejar de escribir erotismo y volver al catolicismo de su infancia con todas sus fuerzas. Vivía en Nueva Orleans, en la fabulosa casa de la calle Prytania, cerca del cementerio al que se hacía trasladar en su propio ataúd, cuando sufrió una descompensación diabética que la llevó al coma y esta vez sí cerca de la verdadera muerte. Poco después, su esposo Stan fue diagnosticado con un tumor cerebral maligno. Y ella decidió que, en realidad, sus novelas de vampiros eran acerca de almas perdidas en busca de Dios. Es cierto que muchas de las novelas sufrían por eso: *El vampiro*

Armand o *Memnoch el Diablo* eran historias donde el vampirismo y sus problemas eran menos importantes que las dudas sobre la existencia de Dios de los protagonistas —y estaba claro que el viaje en busca de Cristo no era algo que hubiese hecho Lestat el personaje, al menos no con tanto ahínco: era una clara intrusión de la autora—. «Tuve que explicarle mi conversión a Stan, mi marido, un ateo irredento. No fue fácil. Y también a mi hijo Chris, que es gay, pero él decidió no opinar.» Anne la pasaba mal: en 2003 se metió en una pelea online con críticos que destrozaron su novela *Cántico de sangre*, un *crossover* entre sus vampiros y su otra saga, la de las brujas Mayfair, narrada por Lestat. Anne Rice escribió un descargo de mil doscientas palabras, que por supuesto de nada sirvió, y dijo públicamente y en varios medios que nunca más escribiría sobre vampiros y mucho menos sobre el insolente Lestat.

En 2002 murió Stan Rice: llevaban casados cuarenta y un años. Su hijo se mudó a Hollywood. Se quedó sola en la mansión de Nueva Orleans, estudiando la historia de la Iglesia Católica y la figura de Jesucristo. En 2005, poco antes del huracán Katrina, se mudó a una comunidad cerrada —una especie de *country*— en el desierto californiano, cerca de Palm Springs. Ahí, rodeada de su colección de muñecas, escribió una saga sobre Cristo: *Christ the Lord: Out of Egypt* (2005) y *Christ the Lord: The Road to Cana* (2008). No conformó a nadie: los fans de los vampiros no podían creer lo que sucedía: las *Crónicas* siempre habían tenido preocupaciones religiosas y hasta personajes relacionados con el mundo cristiano —Armand en vida era un pintor de iconos ruso y futuro monje de la Iglesia Ortodoxa— pero resultaba lógico. Había que desarmar al vampirismo como demonología y además en las épocas de conversión de muchos vampiros la religión regía sus vidas cotidianas: era inescapable. Pero ¿y el sexo, y el placer, y el pecado? ¿Se estaba convirtiendo Anne en una santurrona? Parecía aislada y tan sola en su casa del desierto, una fea imitación de una villa italiana.

Y de repente, en 2010, Anne Rice publicó en su página de Facebook que así como había intentado furiosamente volver al catolicismo, ahora lo dejaba de inmediato. «Es simplemente imposible para mí pertenecer a este grupo hostil e infame. Apoyo el matrimonio gay y el aborto. Lo intenté durante diez años. Fracasé. Soy una *outsider*.» Sin embargo, siguió adelante con la adaptación al cine de la primera de sus novelas *crísticas*, que trata sobre la niñez de Jesús. Poco después de anunciar esta producción se definió creyente y hasta cristiana pero totalmente distante de cualquier religión organizada y anunció que prefería ser denominada «humanista secular».

Y entonces, después de diez años de silencio, volvieron los vampiros.

* * *

En entrevistas recientes, Anne Rice definió a su nuevo libro, *El príncipe Lestat*, como un *reboot*. Y se trata precisamente de eso, una puesta al día de su mundo vampírico y su mitología. Llega al mismo tiempo que los estudios Universal volvieron a comprarle la franquicia —y que se rumorea una nueva película dirigida por Josh Boone (el de *Bajo una misma estrella*) llamada sencillamente *Lestat*—. En la novela recién publicada hay un mundo digital, una revolución en las comunicaciones que debe ser reconocida y manejada por los vampiros si quieren mantener el secreto, condición central para su supervivencia. Hay tanta ficción de vampiros que la gente no cree que existen y eso protege a los vampiros reales que, por supuesto, son los de Rice. Hay, de vuelta, la tendencia a escribir biografías de vampiros sobre una trama leve: se introducen muchos nuevos personajes, lo que augura más libros en este renacimiento. Hay un mundo ampliado y los vampiros no están solamente en Estados Unidos y Europa. Ahora viven en Brasil, en Japón y en Indonesia; hay vampiros indios y negros y beduinos.

El gran conflicto de *El príncipe Lestat* —más allá del retorno de la mitología y algunos sorprendentes recovecos de la tramaes la falta de comunicación y la violencia entre vampiros ancianos, los de miles o cientos de años, y los jóvenes o neófitos. Ni se entienden ni se quieren. Estos chicos vampiros con iPhone les resultan insoportables a los nobles elitistas que fueron convertidos por druidas, que ahora son millonarios e indiferentes. Hay algunos de los viejos que tienen confianza en el progreso y en el futuro, pero no tienen el don del liderazgo ni el deseo de gobierno. Y, sobre todo, no pueden establecer la empatía necesaria, el carisma que hace falta para unir a las generaciones en una sola tribu.

Lestat sí puede. Él es el vampiro que fue estrella de rock. Él no habla en parrafadas. Él no tiene gran interés por la religión. Es rico, pero tiene debilidad por los vagabundos y los pobres. Y aunque a veces se retuerce con dilemas sobre la vida eterna, en general disfruta de vivir para siempre. Le parece un don.

Es claro lo que Anne Rice quiere hacer: un puente entre aquella primera *Entrevista con el vampiro* de los setenta y los adolescentes que creen que el vampirismo empezó en *Crepúsculo*: la convivencia de jóvenes y viejos. Es una novela violenta, pero no lúgubre; romántica, pero sin los excesos de algunos de sus textos que van demasiado lejos con el homenaje anacrónico a Ann Radcliffe; diversa y políticamente correcta, pero también honesta y a veces un poco gratamente ingenua —Anne Rice no es irónica, aunque no le falta humor.

Y también *El príncipe Lestat* es una manera de reconocer la total vigencia del vampiro: en los últimos años, Jim Jarmusch recreó su propia historia de amor y rock en la hermosa película *Only Lovers Left Alive* (2013) con su pareja de amantes vampiros en Detroit; el sueco John Ajvide Lindqvist le dio un sacudón al género con *Déjame entrar* (2004), una novela de vampiros niños que habla de abuso infantil, del derrumbe del estado de bienestar en Suecia y le pone una inesperada bomba al sueño de paz social escandinavo; el año pasado, la directora iraníestadounidense Ana-Lily Amirpour introdujo a la primera vampira feminista en *A Girl Walks Home Alone at Night*, con esa chica en su burka negra que no perdona a maltratadores de mujeres. El monstruo se sigue reinventando: es un romántico rocker que ve el fin de la ciudad que fue la cuna de un capitalismo optimista; es el niño que camina sobre la nieve y es amado por un pedófilo; es la chica que mata a un traficante golpeador. Sus encarnaciones lo hacen cada vez más fuerte. Hay lugar para todos: para los sureños perdedores de *True Blood*, tan trágicos como cómicos, y para los adolescentes pacatos que quieren alimentarse de sangre de animales. Pero sobre todos ellos reina Anne Rice. Porque ella los hizo posibles.

24 de mayo de 2015,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

COMPAREMOS MITOLOGÍAS

En 1991, Neil Gaiman cambió el juego en el mundo de la literatura fantástica y del cómic de una forma sin precedentes, que enojó a buena parte de los puristas. Ese año, como siempre, se llevó a cabo la World Annual Fantasy Convention, donde se entrega uno de los premios más codiciados del género, el Howard Philips Lovecraft a Mejor Cuento. Neil Gaiman lo ganó… pero lo ganó con un cómic, *Sueño de una noche de verano*, el episodio n.º 19 de *The Sandman*, la historieta/extensa novela gráfica que lo convirtió en una celebridad en los años noventa. Fue la primera y única vez que un cómic se alzó con uno de los más prestigiosos honores en la literatura fantástica: el escritor Harlan Ellison, que estuvo presente en la escandalosa ceremonia, cuenta por qué en el prólogo de *Temporada de nieblas*, el cuarto volumen de *The Sandman*: «Todos los snobs autores y artistas y críticos de género fantástico estaban ahí sentados esperando que ganara un relato convencional y se atragantaron con sus almendras cuando este renegado escritor de historietas se llevó el premio, que es como un diamante tan grande como el Ritz. Hubo muchos resoplidos y gritos y aullidos sobre trampas en la votación. Tan enfurecidos estaban ante semejante elección de un panel de expertos que no se avergonzaba ni podía ser sobornado porque se había encontrado con la Excelencia, que las eminencias grises que organizan el concurso decidieron reescribir las reglas para que nunca más se pueda nominar a un "comic".»

El endurecimiento de las reglas duró poco —en teoría se puede volver a nominar a un cómic para ese premio— pero el escándalo que produjo en las filas de los representantes de un género que *a priori* se considera de los más amplios e innovadores resultó la señal de que en Neil Gaiman se avecinaba un autor diferente, ambicioso, el más literario de todos los guionistas en lengua inglesa. Decía también Ellison: «¿Cómo sabemos que el trabajo de Gaiman es de excelencia? Lo sabemos porque Susan Sontag escribió: el arte verdadero tiene la capacidad de ponernos nerviosos. Nerviosos. Ustedes deberían haber estado en esa ceremonia de premios. Esos tipos estaban cagando ladrillos.»

* * *

A esta altura, *The Sandman* y lo que *The Sandman* logró no requiere mayor presentación pero, en resumen y para quienes todavía son afortunados y no leyeron esta obra maestra —en cualquier género—, *The Sandman* es el cómic que Neil Gaiman escribió entre enero de 1989 y marzo de 1996, que ayudó a prestigiar el sello Vertigo de DC Cómics (editado por la brillante Karen Berger) y uno de los picos más altos de la «invasión británica» que en los ochenta y noventa tomó por asalto el género con autores como Alan Moore (*La cosa del pantano, V de Vendetta, Watchmen*), Grant Morrison (*Animal Man, Doom Patrol*) o Jamie Delano (*Hellblazer*). Fue la etapa «madura» del cómic, que volvía a ser pensado para adultos, en temas, en formas narrativas, en citas; todos introdujeron temas políticos y una importante dosis de la tradición ocultista británica; a todos se les dieron personajes laterales o muy menores del universo DC y los revivieron de forma impensada.

De todos, Neil Gaiman fue el menos político y el más literario. Norman Mailer llamó a *The Sandman* «un cómic para intelectuales» pero la verdad es que su aporte fue mucho mayor: en sus páginas convivían Borges —encarnado por el personaje de Destino, un ciego encadenado a un libro, que vive en un jardín-laberinto— con Wanda, una fabulosa transexual negra; había relecturas desvergonzadas de los universos de *El mago de Oz* de L. Frank Baum o de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll; de a ratos, *The Sandman* se parecía a Dickens, otras veces a Shakespeare —que era un personaje desde el segundo año—; otras, a una novela *queer* urbana o a un cuento folklórico inglés. Gaiman citaba a Chesterton, a John Aubrey, a Arthur Machen, a Iggy Pop y contaba nuevamente el mito de Orfeo y retomaba a personajes olvidados del universo DC o volvía a cartografiar el Infierno —su Lucifer es alucinante— y el País de las Hadas. Como suelen hacer los autores de fantasía, Gaiman inventó un mundo en *The Sandman*, con sus propias leyes y monarcas. Los regentes principales eran la familia de los Eternos: Destino, Desesperación, Deseo, Destrucción, Delirio, Muerte y Sueño, estos dos últimos, los personajes más importantes, y Sueño el que da título a la serie porque *The Sandman* es, también, el hombre que tira arena en los ojos para que nos den ganas de dormir y, por la mañana, encontramos su rastro en las lagañas. Sueño es capturado por unos magos ingleses que, en verdad, quieren atrapar a la Muerte. En esos años de cautiverio el hasta entonces arrogante y superpoderoso Sueño cambia. Y como no puede cambiar, porque no está en su naturaleza, su regreso se convierte en una larga búsqueda de su hermana, Muerte, imaginada por Gaiman como una adolescente gótica, deliciosa y sensual, de

dieciséis años, con un Ankh egipcio colgando del cuello.

The Sandman ganó todos los premios posibles y es uno de los tres únicos comics que alcanzaron la lista de bestsellers del *New York Times* (los otros son *Maus* de Art Spiegelman y *El caballero de la noche vuelve*, el Batman de Frank Miller). Cuando se recopiló en diez tomos —siempre con las cubiertas ilustradas por el enorme Dave McKean— la tarea de escribir los prólogos quedó en manos de la crema de los escritores de género del mundo (en verdad, un seleccionado de los mejores escritores vivos). Prologaron las recopilaciones de *The Sandman* Stephen King, Steve Erickson, Samuel R. Delany, Gene Wolfe, Harlan Ellison, Peter Straub, Clive Barker, Frank McConnell: los mejores decían que este joven autor, Neil Gaiman, era ahora el mejor.

The Sandman tiene también otro raro privilegio: es el único cómic con ese nivel de prestigio y popularidad que fracasa una y otra vez cuando se intenta adaptarlo para cine. Dice Neil Gaiman: «Durante años no quise que se hiciera, sabía que iban a arruinarlo. Ahora tengo más confianza: creo que vendrá alguien para quien signifique el proyecto de su vida, de la misma manera que, por ejemplo, lo fue *El Señor de los Anillos* para Peter Jackson.» Por estos días circulaba una versión de que finalmente llegaría al cine con el sobrevalorado Joseph Gordon-Levitt y, rápidamente, Gaiman salió con elegancia a decir que él, personalmente, preferiría que interpretara al Señor del Sueño alguien como Benedict Cumberbacht (*Sherlock*) o Tom Hiddleston (Loki en *The Avengers*). Por ahora, son rumores.

Lo cierto es que la exposición de *The Sandman* y la extraordinaria promesa de ese talento narrativo pusieron a Neil Gaiman en 1996, cuando solo tenía treinta y seis años, frente a su gran dilema: si podía, si quería, ser un escritor de narrativa fuera del cómic, narrativa *puramente* literaria, por decirlo de alguna manera.

Quiso. En eso está desde entonces. Y ahora, en 2014, por fin y por primera vez, su obra de ficción se consigue casi en su totalidad en castellano. La noticia es la edición de su nueva novela, la inquietante *El océano al final del camino*, y la reedición de su discutido clásico, *American Gods*, con un nuevo prólogo del autor y una traducción revisada. Pero el camino hasta este raro éxito fue complejo y hoy, gracias a ciertas decisiones personales de Gaiman, su propia figura está en el centro de varias polémicas.

Lo que nadie discute ya es que Neil Gaiman es el autor de fantasía más importante y más famoso del mundo —el autor *hombre*, se entiende, porque la fama en la fantasía, es sabido, desde hace años es terreno de las mujeres, desde J. K. Rowling hasta Susanna Clarke o, en un terreno emergente, Kelly Link y Karen Russell.

* * *

Neil Gaiman nació en Hampshire y creció West Sussex, en una familia de clase media devota de la cienciología. Él, hoy, dice que era la «religión familiar», que su participación actual es nula y que cualquier intento de relacionarlo con la cienciología es una «locura». Pero la cuestión es más profunda, como se verá más adelante. De chico, Gaiman era fan de la ciencia ficción y la fantasía: leía a autores contemporáneos como Ursula K. Le Guin y Michael Moorcock y a clásicos como Lord Dunsany o C. S. Lewis. Gaiman no tiene formación académica, no fue a la universidad, y su primer trabajo fue de periodista, en los años ochenta. «Durante mucho tiempo sobreviví entrevistando celebridades para *Penthouse* y *Knave*, dos revistas de "piel" como se les dice en Inglaterra», cuenta. También, por ejemplo, escribió una oscura y casi inconseguible biografía de Duran Duran. Decepcionado con la profesión, se enamoró de los cómics, se hizo amigo de Alan Moore y empezó a escribir sus guiones para revistas inglesas. Antes de ser reclutado por DC escribió tres novelas gráficas con su amigo y compañero el ilustrador Dave McKean. Dos de ellas, *Violent Cases* y *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Mr. Punch* hablan de uno de los tres temas fundamentales en la obra de Gaiman: la familia. Los otros dos temas son el mito y la aventura. Sobre estos tres pilares se construye toda su ficción. En estas novelas gráficas, es su propia familia la que es contada: y se trata de una familia llena de secretos y violencia y silencios, un ejercicio de memoria (ambas se cuentan desde el punto de vista de un niño) que alimentaría a esa otra familia silenciosa y distante y loca de *The Sandman*, la de los Eternos —una historieta que trabaja tanto sobre los lazos familiares como sobre el mito y las posibilidades de la narración.

La primera novela de Neil Gaiman fue escrita en colaboración con un absoluto maestro del género, Terry Pratchett. Publicada en 1991, *Good Omens* es una comedia sobre el nacimiento de Satanás y la primera exploración en prosa de Gaiman sobre el mito como tema. Y aquí es donde el camino hacia la novela se pone complicado. Primero, Gaiman escribió para la BBC la miniserie *Neverwhere*, sobre un joven un poco abombado que, después de ayudar a una chica que cree mendiga, «cae» al inframundo de Londres donde existe, o sobrevive, una subcultura entre medieval y *cyberpunk*. En 1996, esta miniserie fue su primera novela, *Neverwhere*, que puede considerarse dentro de su «etapa inglesa»: el inevitable uso de Londres como tema y escenario de un escritor británico, su novela *steampunk*. Poco después, DC editó una novela ilustrada, *Stardust*, cuento de hadas que puede verse como la contracara de *Neverwhere*: si en una Neil Gaiman configura el submundo de Londres en la actualidad, con villanos dickensianos, algo

de *Dr. Who* y escenas de acción, en *Stardust*, la historia de un chico que viaja al País de las Hadas a buscar una estrella que cayó del cielo —y que es una chica—, con su estructura episódica, cita a Machen, Dunsany y el folklore británico, con un tono casi de novela juvenil. *Stardust* acabó editándose, sin ilustraciones, en una versión mucho más larga y como novela tradicional, en 1999. Y aquí fue cuando Gaiman se sintió incómodo como escritor de ficción. «Hasta ese momento», explica, «no había escrito una novela propiamente dicha. Siempre habían comenzado como otra cosa, o eran colaboraciones, o ampliaciones, o adaptaciones de un guión. Así que decidí empezar con *American Gods.*»

Desde los años noventa, Neil Gaiman vive en Estados Unidos, en una mansión victoriana a las afueras de Minneapolis. Dice que su mudanza fue por motivos fáciles de entender: «Mi esposa, Mary, es norteamericana, y me pareció justo criar a nuestros hijos en su país. Además, tenía ganas de tener una casa gótica victoriana y eso no se consigue en Inglaterra, aunque parezca mentira. ¡Estados Unidos está lleno de este tipo de casas! Y compramos una estilo familia Adams.» También trasladó su universo a Estados Unidos: esos dioses que poblaban *The Sandman*, esos mitos que reescribió tantas veces, se quedan sin trabajo cuando llegan al Nuevo Mundo, porque los inmigrantes no se llevan sus mitos consigo o, mejor, empiezan a alabar a otros dioses, los de esta nueva tierra. Una novela extraña, de carretera y llena de espirales y tangentes, con deliciosas mujereszombi, un exconvicto hijo de Odin llamado Sombra y fabulosos episodios sobre la liberación de los esclavos en Haití, *American Gods* (2002) significó para Gaiman un éxito parcial porque la novela fue duramente criticada, de una manera injusta y hasta ensañada. Vendió mucho y ganó todos los premios importantes (el Hugo, el Nebula), pero dejó a Gaiman insatisfecho y por eso, en 2006, publicó *Anansi Boys*, una comedia de aventuras sobre los hijos del dios africano Anansi, el dios-araña, el dueño de las historias, que ya era un personaje secundario en *American Gods*. Insólitamente, varias productoras de Hollywood quieren llevar *Anansi Boys* al cine pero siempre le piden lo mismo a Gaiman: «Me sugieren que cambie el color de piel de los personajes, o que agregue más blancos. Les explico que Anansi es un dios africano, que sus hijos son negros, que todo el *sentido* de la novela es ese. Entonces me dicen “ok” y no hablan más del tema.»

A esta altura, Gaiman había acometido casi todos los subgéneros: el cuento de hadas, la fantasía urbana, la novela de carretera, la sátira. En muchos, además, aparecía su interés por el relato en sí, por la narrativa, por escribir historias sobre historias: Anansi es el dios que, con sus historias, crea el mundo; Sueño, en *The Sandman*, es el amo de

las historias que no serán realidad, es decir, de la ficción. Por supuesto, esta sofisticación, en Gaiman, se les entrega a los lectores con una enorme gracia y, sobre todo, un estilo inimitable, lírico y sencillo, grandioso y totalmente alcanzable. Una voz propia muy clara que él mismo definió en *Anansi Boys*: «Toda persona, quienquiera que haya sido o es, tiene una canción. No es una canción que alguien más haya escrito. Tiene su propia melodía y sus propias palabras. La mayoría tememos no poder hacerle justicia con nuestras voces, o que nuestras palabras son demasiado tontas o demasiado honestas o demasiado raras. Entonces, en vez de cantarlas, la gente vive sus canciones.»

Gaiman, claro, encontró esa voz. Y esa melodía. Y esas palabras.

* * *

Quizá, de todos los terrenos en los que Gaiman ha incursionado el menos exitoso sea el cine. En 2005 escribió *Mirrormask* con Dave McKean, una película inspirada en *Laberinto* de Jim Henson —filmada en casa de Henson, en parte—, pero no funcionó. Tampoco la muy menor adaptación de *Stardust* en 2007, a pesar de un elenco que incluía a Michelle Pfeiffer, Robert De Niro y Peter O'Toole. El guión para el *Beowulf* (2007) de Robert Zemeckis naufragó en ese despropósito de película con animación digital y recién en 2009 llegó el primer éxito artístico, de público y de crítica con una película adaptada de *Coraline* de Henry Selick, en animación *stop motion*.

Coraline es una novela para chicos. En literatura infantil y juvenil, Neil Gaiman tiene unos quince títulos y es el género que lo ha hecho un hombre rico. Un millonario. Sus textos infantiles son terriblemente oscuros, quizá incluso más que su ficción para adultos. Muchos, los mejores, están en la línea de sus primeras novelas gráficas y el tema dominante es la familia. *El día que cambié a mi padre por dos peces de colores* (1997, con ilustraciones de McKean) se trata exactamente de eso y ese padre cambiado tiene una desconexión tan grande con sus hijos que da pavor —casi como el padre de su cómic para adultos, *Violent Cases*, que le disloca el brazo a su hijo en una discusión, y que probablemente haya sido un hecho de abuso autobiográfico—. En *Los lobos en las paredes*, libro ilustrado de 2003, otra vez una familia está en peligro por una fuerza que viene desde adentro, desde la propia casa, desde el refugio. *Coraline* es de 2002: una relectura de *Alicia en el país de las maravillas* lleva a una fábula oscurísima que usa el concepto de siniestro freudiano —lo familiar deja de serlo y se vuelve *otra cosa* — para contar la historia de una niña que encuentra un pasillo en su propia casa que lleva a una casa idéntica a la suya pero donde su madre tiene ojos de botones negros y manos de araña; allí los gatos

hablan, no es posible encontrar el camino de vuelta y dentro de los armarios hay otros chicos, espectrales, antiguos secuestrados. Es muy distinto pero igual de oscuro *El libro del cementerio* (2009), sobre un chico que escapa de una masacre y se refugia en el cementerio donde encuentra su nueva familia entre espectros y vampiros —una relectura gótica de *El libro de la selva* de Kipling.

En todas las fantasías de Gaiman, por más oscuro que sea el mundo y terrible lo que se tiene que enfrentar, el protagonista escapa, o encuentra las herramientas para hacerlo. Escribía, en *The New Statesman*, Laurie Penny: «Los libros de Gaiman suelen seguir una estructura básica. Debajo de la superficie hay otro mundo oscuro y la gente común —gente sola, perdidapueden encontrar el camino hacia allí si son muy valientes o tienen suerte. La puerta mágica en la pared que te saca de tu vida y te lleva a otra. Gaiman ha perfeccionado la fórmula y nadie lo hace mejor. No es una sorpresa que sus lectores lo amen como una droga. Otros escritores de fantástico y novelistas gráficos contemporáneos de Gaiman —Warren Ellis, China Miéville, Alan Moore— tienen una agenda política. Pero aparte de cierta militancia por los derechos de la comunidad LGBT, el trabajo de Gaiman es puro escapismo, y eso quizá lo hizo tan popular en los noventa y en los dos mil: un tiempo en que a la gente se le permitía soñar sobre diferentes vidas pero no sobre cómo cambiar la propia. Fueron los años en que los jóvenes necesitaban historias para sobrevivir. Todavía las necesitamos.»

A Gaiman no le molesta que su ficción sea considerada «escapista». Dice, citando a Tolkien, que los únicos que están en contra de escapar son los carceleros. Y agrega: «La gente me suele preguntar: ¿cómo se siente acerca de que lo que escribe es fundamentalmente escapista? Y yo respondo que, para mí, no hay nada malo con querer escapar. Alguien que está en una situación imposible y a quien se le abre una puerta por la que se puede ir, y se puede ir de una manera genuina; y en ese irse puede aprender cosas y juntar una armadura y conocimiento y armas para que, cuando vuelva a la prisión, sea una mejor prisión. Eso es algo bueno. Eso nunca puede ser algo malo.»

* * *

La nueva novela de Neil Gaiman, *El océano al final del camino*, que se reeditó en la Argentina en noviembre de 2013, es de alguna manera una *summa* y al mismo tiempo la más extraña de sus ficciones: aparecen las Tres Mujeres, un personaje central en Gaiman, las Furias Griegas pero también la Triple Diosa celta, que tiene dos aspectos, el destructivo y el benévolo (son «Las benévolas» que recordarán los fans de *The Sandman*) y aparece la infancia otra vez, esa infancia desolada

de sus primeras novelas gráficas y sus libros infantiles. Desde la cita de apertura, de Maurice Sendak, homenajea esa niñez oscura («Recuerdo con claridad mi propia infancia… Sabía cosas terribles. Pero sabía que no debía permitir que los adultos supieran que lo sabía. Los habría asustado»). El protagonista es un niño que, primero, ve su vida invadida por un huésped-inquilino sudafricano que se queda en su casa, atropella a su gato y luego se suicida en su propio auto. Esa muerte abre una puerta. Y luego sus vecinas —las tres mujeres, antiguas, sabias, eternas— le dan refugio cuando aparece en la casa un monstruo muy antiguo disfrazado de niñera infernal, Ursula Monkton, que tiene fascinada a su familia y que cambia a su padre a tal punto que lo vuelve abusivo y asesino —la escena en que el padre intenta ahogar al niño en la bañera es de las más espeluznantes que Gaiman haya escrito—. Hay algo muy íntimo en *El océano al final del camino*, algo doméstico que se ha roto, y que ni esas vecinas maravillosas, brujas de mil años de edad, pueden arreglar.

Neil Gaiman dice que no pensó esta novela para publicarla: que la escribió para su esposa, la estrella de rock indie Amanda Palmer, cuando ella estaba de gira por Australia. Pero más allá del cómo, de lo que parece estar hablando Gaiman en esta novela, otra más sobre padres cambiados, es sobre un trauma. Y muchos críticos asocian ese trauma a su padre, el vocero principal de la cienciología en Inglaterra. Hay incluso grabaciones para la BBC de Neil niño hablando de la «religión». Y hoy mismo hay rumores, que él desmiente constantemente, sobre cómo dona dinero al culto. Sucede que su familia sigue en la religión y él no suele hablar en contra de la cienciología —se sabe que parte de la política del culto es alejar a las personas que puedan resultar disruptivas y en el caso de Gaiman sería dejar de ver a su exmujer y a sus hermanas, por ejemplo.

Parte de los rumores y de la constante referencia a la cienciología últimamente está relacionada con que la imagen pública de Neil Gaiman ha cambiado mucho. Si al principio de su carrera era muy discreto, hace tiempo que su presencia online es ubicua: en su blog, en su Twitter, en Facebook. Esa conectividad aumentó mucho más cuando se casó con Amanda Palmer —ex-Dresden Dolls— en 2011, una mujer brillante y exhibicionista, que en su vasta cultura, su erudición, adicción a la hiperconectividad y su actitud punk rocker a veces recuerda a Courtney Love. También recuerda a Love por el odio que le profesa a Palmer una parte de los fans de Gaiman, que creen que lo ha convertido en una celebridad web y que lo somete a una sobreexposición innecesaria —la pareja suele contar intimidades, comparten desdichas cotidianas, cuentan cómo se enamoraron y un largo etcétera—. Gaiman parece enamoradísimo y, a los cincuenta y tres años, está claro que nadie lo lleva de las narices; es apenas otro

prejuicio machista, un susto varonero ante el huracán Palmer: ella es una mujer muy atrevida.

Lo que sí está es sobreexigido. Y en su momento más exitoso: *El océano al final del camino*, breve y excéntrica como es, debutó en el n.º 1 de la lista de bestsellers del *New York Times* y ganó el National Book Award a Libro del Año en Gran Bretaña. Su último libro para chicos, *Fortunately, The Milk* también es un superéxito. La BBC Radio acaba de lanzar una versión en audio de *Neverwhere* con James McAvoy y Benedict Cumberbatch y, con Amanda Palmer, acaban de terminar sus presentaciones conjuntas que se pueden comprar por iTunes. Y por supuesto, la joya de la corona: después de casi veinte años, Neil Gaiman volvió a escribir *The Sandman* para DC, esta vez retomando la historia del origen de Sueño —en 2003 había escrito por última vez sobre ese universo en la serie *The Endless*, ilustrada por leyendas como Milo Manara y Bill Sienkiewickz—. *The Sandman: Overture* hasta ahora tiene una sola entrega porque Gaiman todavía no tuvo tiempo de escribir el segundo, que saldrá a mediados de febrero (él mismo pidió disculpas públicas por el retraso). En el medio de este torbellino, decidió tomarse un «sabático de redes sociales»: solo postea en su blog y continúa con su gira de charlas por Estados Unidos. Vestido de negro perpetuo, su pelo siempre enmarañado, algo de adolescente, dice que tiene que volver a ser escritor. «Esto de viajar y tener éxito tiene su parte excelente y sus grandes problemas. Los grandes problemas tienen que ver con la escritura. Actualmente estoy lidiando con cómo volver a ser un escritor en vez de ser esto que soy: un viajero, una persona que firma libros, un promotor, un charlatán, un conferencista… Hay muchas cosas más divertidas que sentarse en una habitación, solo, a escribir. Me gusta interactuar con seres humanos y hacer cosas. Eso es incompatible con la escritura. Estoy construyendo nuevas maneras de volver a ser un escritor.»

El océano al final del camino, en su introspección y su soledad, es quizá un primer paso en este volver a encontrarse. Gaiman asegura que tuvo terror de publicarla, que no sabía si era buena, que estaba lleno de dudas. Y eso lo alegró. «Hay un momento en que, inevitablemente, cuando un autor tiene cierto número de fans y cierta popularidad, los editores empiezan a verlo como una marca. Es una rara zona de peligro en la que se ingresa. Los editores solo quieren tu nombre en el libro. Así que uno escribe un cuento y lo entrega y todo el mundo dice “qué maravilloso, gracias”. Pero ¿lo es? Con *El océano* no estuve seguro y me gustó esa sensación. La verdad, era mucho más divertido ser un desconocido. Y que los lectores y los editores dijeran “ah, ¡este tipo es muy bueno!”. Pero ya no se puede volver atrás.»

Cierto: no se puede volver atrás. Pero, de verdad: este tipo es muy bueno.

12 de enero de 2014,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

PESADILLA AMERICANA

Parece una institutriz de novela victoriana, los anteojos grandes, los huesos largos, la palidez y el pelo tirante, una fragilidad que enmascara la voluntad de un tifón. Joyce Carol Oates es, a los ochenta años, la escritora más importante de los Estados Unidos y al mismo tiempo una de las más inasibles. No porque sea misteriosa, que no lo es: porque es hiperproductiva, escribe y edita como poseída y resulta imposible ser un completista de su obra o siquiera leer la mayor parte. Hoy, a esta hora, tiene más de cien libros y casi sesenta de ellos son novelas, muchas de alrededor de quinientas páginas en promedio. Y escribe en todos los medios a su alcance. Además de hiperproductiva e hiperversátil aunque, claro, con sus obsesiones particulares. Rodrigo Fresán intentaba, en su reseña de la novela *Carthage*, resumir esta carrera febril: «Sigue en un camino que, en su longitud, bien puede dividirse en cuatro grandes tramos excluyendo seudónimos varios, ensayos y memorias y diarios, poemas, obras de teatro y ficcionales para niños y adolescentes. A saber: sus recopilaciones de relatos en más de una ocasión antológicos y casi siempre oscilando entre la locura amorosa y la compulsión criminal (*Infiel* es el último de ellos editado entre nosotros, pero claro que puedo haberme perdido algo); sus novelasvoz (como *Zombi* o *Blonde* o *Agua negra* o *Puro fuego* o *Middle Age*); sus novelones gótico-posmodernos (donde, a mi juicio, se encuentra lo más interesante y arriesgado de su producción, como *Bellefleur, Las hermanas Zinn* o la reciente y vampírica *The Accursed*). Y, cada vez más seguido, las sagas familiares modelo pueblo chico/ infierno grande (para Oates nuestro planeta no se llama Tierra sino Peyton Place) en los que las mujeres suelen pasarla muy pero muy mal. Y allí se encuentran grandes logros como *Qué fue de los Mulvaney, Niágara, Ave del paraíso, La hija del sepulturero* y *Hermana mía, mi amor*, donde parecen confluir todas las anteriores obsesiones y modalidades de la Oates cuya influencia puede detectarse sin esfuerzo en serpenteantes hitos y culebrones *hits* como las recientes *Perdida* de Gillian Flynn o *El jilguero* de Donna Tartt.»

Y luego está su estilo. Varía, claro, como queda en evidencia según la enumeración anterior, pero mantiene ciertas marcas, como el constante uso de itálicas para enfatizar o para sus monólogos

interiores; el uso frecuente del punto aparte como acelerador y la pasión por la trama. El *New York Times Review of Books* dijo de su obra, hace poco: «Es una especie de Grand Guignol de toda forma imaginable de violencia física, psicológica y sexual, violación, incesto, asesinato, abuso, canibalismo, tortura y bestialismo.» Una descripción injusta y bastante prejuiciosa pero sobre todo inexacta: esto no aparece ni en su excelente *memoir Memorias de una viuda* (para muchos, mejor que el celebrado *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion). Tampoco en *Mujer de barro*, su estudio sobre una exitosa mujer rectora de universidades de la Ivy League; ni en el extraordinario ensayo *Sobre el boxeo*, uno de los más deslumbrantes textos sobre el deporte jamás publicados. Es cierto que sus temas son oscuros. Ella contestó en 1981, hace mucho, sobre este requerimiento constante acerca de por qué escribe «cosas densas». Escribía para *The New York Times*: «Suelen preguntarme si tuve una infancia triste, con sonrisas enigmáticas que quieren dar idea de pena o comprensión. O "¿Ha pasado miedo muchas veces en su vida, señora Oates?". ¿Qué se puede hacer contra la terca y amarga verdad de que la propia legitimidad sea juzgada teniendo en cuenta si una es feliz o infeliz? El trabajo se juzga según cuán edificante resulte. La felicidad es predicada como una norma cultural, así que cualquier desviación, aunque justificada, aunque inescapable, atrae no solo pena sino reproche. Esto es verdad para los autores varones y más para las mujeres, porque hay una violación de cierta regla no dicha en el hecho de que una mujer escriba. Una vez me dijeron directamente, en la cara, que debería focalizar mi escritura en el material doméstico o subjetivo, a la manera —me marcaron— de Jane Austen y Virginia Woolf; y debía dejar los asuntos socio-filosóficos a los hombres. Esto implicaba que si Jane Austen o Virginia Woolf hubiesen vivido en Detroit, como yo, podrían haber trascendido exitosamente su ambiente y escribir novelas donde no se detectara un porcentaje de violencia. La pregunta sobre por qué escribo lo que escribo siempre es insultante, siempre es ignorante y siempre es sexista.»

Se la siguen haciendo, claro, porque ella no para de publicar y la violencia y la oscuridad siguen apareciendo, en diferentes encarnaciones. Ya dijimos que definir los caminos literarios de Oates es complicado pero se puede trazar un pequeño mapa con los dos últimos libros publicados —o próximos a apareceren Argentina: *Tan cerca en todo momento siempre* (Fiordo) y *Un libro de mártires americanos*, que editará Alfaguara el mes que viene. El primero consiste en cuatro *nouvelles* góticas sobre amor perverso, en su línea más perturbadora y cercana al horror; *Un libro de mártires americanos* es una muy extensa novela social sobre el aborto en los Estados Unidos. Y más: sobre el fanatismo religioso, sobre cierta arrogancia

del progresismo, sobre la pena de muerte, sobre las femineidades no convencionales. Una extensa novela de una actualidad impactante.

* * *

Joyce Carol Oates vive ahora en New Jersey con su marido, Charles Cross, a quien conoció seis meses después de la muerte de Raymond Smith, el esposo a quien está dedicado *Memorias de una viuda* (2012). Julian Barnes, otro memorista del duelo, la criticó por no incluir este nuevo romance en el libro; Oates respondió que, en su opinión, no tenía por qué dar una cronología pormenorizada de su vida. Nació y creció en el estado de Nueva York, hija de un fabricante de herramientas y un ama de casa: es la primera persona de su familia que terminó el colegio secundario. Estudió en las universidades de Wisconsin y Syracuse, dio clases en Windsor y ahora mismo es profesora de escritura creativa en Princeton. Da clases todos los días; además, escribe ocho horas, si puede, entre la mañana y la tarde. Ella no cree ser demasiado productiva. «Tengo mucho para decir», afirma. John Updike, que fue su amigo, decía que ambos eran escritores de la clase trabajadora y que por eso terminaban con una enorme cantidad de material: la productividad como ética. En Updike, sin embargo, la cantidad resintió la calidad; Oates puede ser despareja, pero no se nota ningún declive. Fue despareja siempre: cuando es extraordinaria, produce libros como *Puro fuego* (1993), la historia de una pandilla de chicas en los años cincuenta que parece una respuesta feminista a *La ley de la calle* (en la floja adaptación al cine de 1998 interpretó a *Legs*, la protagonista, una hermosísima Angelina Jolie). O como *Carthage* (2004), compleja novela social sobre una chica, Cressida, que desaparece y que quizá haya sido asesinada por el cabo Kincaid, excombatiente de la guerra de Irak y novio de su hermana mayor, Juliet. *Carthage* es una novela que piensa la guerra, el tratamiento a los veteranos, la mujer como víctima y cómplice: un retrato jamás condescendiente de Estados Unidos, un país en guerra constante. Su ambición de tocar estos grandes temas está más marcada en los últimos años.

En esta línea se ubica *Un libro de mártires americanos*. La novela empieza con la aparición de Luther Amos Dunphy, soldado de Dios, en noviembre de 1999. En primera persona, leemos cómo Dunphy, en un Centro de Mujeres de Ohio —una clínica que practica abortos de manera pública: así se hace en Estados Unidos— asesina a Gus Voorhees, un médico abortista que, por su dedicación a la libre elección de las mujeres, hace tiempo está en la lista de «asesinos de niños» de la iglesia que cobija a Dunphy. A partir del crimen se desata el huracán y la novela: setecientas páginas de desafíos éticos, dos

familias que se destruyen en espejo, y la batalla por el «alma» de Estados Unidos, entre el más fanático conservadurismo religioso y la vanguardia de los derechos civiles.

Dunphy es condenado a muerte y es ejecutado: un golpe ético para la familia Voorhees, progresista, que se opone a la pena capital. La cercanía con Dunphy es escalofriante: con él Oates, especialista en psicópatas (*Zombi*, su novela corta de 1995, es un estudio sobre Jeffrey Dahmer en primera persona), logra uno de sus más convincentes asesinos. Un hombre que siente culpa porque manejaba la camioneta en el accidente donde murió su hija querida; un hombre que quiere ahogar con la almohada a su mujer depresiva para evitarle el sufrimiento; un hombre lleno de resentimiento porque, cuando va a estudiar para ser ministro en Toledo se da cuenta de que, sencillamente, no le da la cabeza, todos son más inteligentes que él; un hombre que nota la diferencia de clase entre él, un carpintero que arregla techos, y un teólogo católico que viene a bajarles línea (Oates no lo explora, pero es muy interesante este abismo de clase entre los cristianos blancos pobres y la jerarquía eclesiástica decadente); un hombre que intenta pero no puede evitar las infidelidades. Finalmente, un hombre que sufre una muerte horrible vía inyección letal. Oates no lo demoniza. Lo condena, cree que está equivocado, pero no lo transforma en un monstruo. Tampoco a su esposa Edna Mae, ni siquiera cuando ella anda rescatando fetos y embriones de los *containers* de basura detrás de los Centros de la Mujer para darles sepultura. Esta escena, sangrienta, grotesca y escalofriante ni siquiera nace de la tan mentada imaginación mórbida de Oates: el Ministerio de Salud del estado de Texas ordenó enterrar o cremar a fetos no nacidos, incluso los de abortos espontáneos y aunque la ley fue detenida por jueces del estado sigue ahí, solo en pausa por el momento.

Oates no intenta nunca «reconciliar» a estas familias: es una novelista inteligente. Sabe que es imposible. Sin embargo, desata todas las complejidades. Gus Voorhees está del lado de la justicia y la razón pero no es un personaje especialmente simpático y hay algo en su radicalización que resulta egoísta y solitario, algo que cae como una lluvia de ácido sobre su familia, que se descompone tras su muerte. Jenna, su esposa, renuncia a ser madre; su hija intenta ser documentalista y se acerca a su abuela, una filósofa excéntrica y elegante que vive sola en Nueva York y que, le confiesa, hubiese querido abortar a Gus Voorhees, en un cierre circular desesperante que de ninguna manera acerca posiciones pero parece decir: estos temas no son sencillos, aquí la gente discute la vida y la muerte. El otro gran hallazgo de la novela llega casi al final: Dawn, la hija de Dunphy, se hace boxeadora y se hace llamar El Martillo de Jesús.

Aunque un fanático de las estructuras narrativas podría decir que el episodio de Dawn sobra, o que es una novela aparte, lo cierto es que son las páginas más lúcidas sobre los sacrificios que implica el entrenamiento del cuerpo y el juicio sobre lo que se considera femenino que Oates haya escrito, y ella escribió mucho sobre estos temas.

Un libro de mártires americanos tuvo reacciones críticas diversas. En *The New York Review of Books*, Ruth Franklin le hizo una reseña extensa y admirada: «A veces se habla de Oates como una novelista del sensacionalismo, enfatizando sus tendencias góticas y mórbidas, pero de hecho *Un libro de mártires americanos* es una novela profundamente política, aún más poderosa por sus muchas ambigüedades. Con su retrato de estas familias literalmente atrapadas en la encrucijada del movimiento antiaborto, puede ofender y shockear a los lectores. Pero no solo expone sin miedo un elemento de la sociedad americana que rara vez se encuentra en la literatura sino también las hipocresías de aquellos que lo juzgan.»

En el *New York Times*, Ayana Mathi no estaba tan impresionada. Al contrario: «En la novela, la religión es un trastorno, y no hace nada de lo que ha hecho por la gente a lo largo de milenios: ofrecer sabiduría o consuelo», escribía. «Es cierto que no hace falta que la obra defienda a la cristiandad, pero tampoco debería rendirse a los estereotipos sobre la fe y los creyentes. En todo ello hay una buena dosis de engreimiento y, lo que es peor, un peligroso paternalismo. El Otro, en este caso los blancos trabajadores pobres, es despachado sumariamente como una horda ignorante necesitada de guía (liberal). El extenso intento de Oates de ahondar en sus vidas deriva en una caricatura deshumanizadora. La literatura carga con la tarea de encontrar el matiz, de observar los puntos de vista rígidos que la rodean. Si no cumple su tarea no puede triunfar artísticamente, o, como en el caso de esta novela, ni siquiera como la obra se ha propuesto.» Tiene algo de razón y Oates lo reconoce: «Es una novela *pro-choice*», ha dicho, «porque yo soy una persona *prochoice*. Traté de no retratar el otro lado como villanos o idiotas. No es sátira. No me burlo de ellos. Me pregunto por qué son tan apasionados, de dónde vienen. Trato de que hablen ellos, no yo.»

Lo logra, parcialmente. Incluso con los estereotipos mencionados, *Un libro de mártires americanos* es una novela importante y arriesgada, una formidable invitación a pensar y sentirse interpelado.

* * *

Joyce Carol Oates sigue escribiendo sus novelas góticas y también sus perturbadores textos cortos, cercanos al cuento de hadas y al horror.

Es imposible no mencionar su cuento más famoso, «¿Adónde vas? ¿Dónde estuviste?», de 1966 —publicado dos años después de su primera novela, *With Shuddering Fall*, de 1964—. El relato, breve y tenso, sigue a Connie, una adolescente preciosa y aburrida que, cuando se queda sola en casa, recibe la visita de un chico que quiere salir con ella, Arnold Friend. Un chico más grande y aparentemente peligroso, por eso mismo atractivo. Pero cuando Connie mira con atención a Arnold esa tarde de verano, ve sus rarezas: el pelo pintado, el pie rengo, su poder de hipnosis, su cara sin edad. Arnold podría ser el Diablo. O un violador. O la edad adulta. Como sea, «¿Adónde vas? ¿Dónde estuviste?» es terrorífico y es una descripción de adolescencia hormonal, todo al mismo tiempo. Connie, además, es ambigua. Oates no puede escribir mujeres unidimensionales: quizá su mujer más monumental y más compleja sea la Marilyn Monroe de su biografía novelada *Blonde* (2000), pero en una novela corta como *Una hermosa doncella* (2009), lo que podría ser el relato de un *grooming* y un abuso, el que Marcus, rico exescritor y pedófilo de manual, le impone a la niñera Katya, de dieciséis años, se convierte en algo más perverso y extraño, muy desconcertante, con clima de cuento de hadas. Marcus es predador y es débil al mismo tiempo; Katya es víctima y es cómplice, incluso se aprovecha de él y lo desprecia buscando a un amigo fuerte y «macho» para que lo castigue. Oates no da sermones ni sigue ningún discurso biempensante o políticamente correcto. *Rape: A Love Story* narra una violación grupal y sus consecuencias con impensada brutalidad y muchísima furia (ganó el National Book Award); en 2013 publicó *Daddy Love*, sobre el secuestro, crianza y tortura de un chico por un predicador. No esquiva estos temas: los explota.

Tan cerca en todo momento, siempre se ubica en este grupo de textos, de los que hay que excluir la saga gótica iniciada por *Bellefleur* (1980), que merece su propia nota. Estas cuatro *nouvelles* «sobre amores malogrados», como dice su subtítulo, son prisma y una *summa*. «Mal de ojo», la primera, es una variación sobre Barbazul. Marian, la nueva y joven esposa del macho alfa de turno, está vulnerable y frágil, atravesando un duelo. Entonces conoce a la «primera esposa», que llega de visita, una mujer de mundo, sofisticada pero marcada por ese hombre dominante. El detalle de una deformidad física que solo la esposa joven percibe remite a los relatos de mujeres góticas acusadas de locas, desde la protagonista de «El empapelado amarillo» de Charlotte Perkins hasta Bertha Mason, la mujer encerrada de *Jane Eyre*. «Tan cerca en todo momento siempre» es una típica narración de amor adolescente de Oates, con la chica inadecuada seducida por el posible psicópata, el joven acosador con un pasado violento que remite a «¿Adónde vas? ¿Dónde estuviste?» y a todos sus hombres jóvenes peligrosos por su inestabilidad emocional y a veces por la sola

potencia (y violencia) de su físico: el cuerpo de los hombres, en Oates, es un territorio de deseo y de pavor, con frecuencia al mismo tiempo. «La ejecución» es la *nouvelle* más evidentemente violenta donde el amor no es de pareja, sino filial, un vínculo madre-hijo extremo: como en *Zombi*, cuenta en primera persona el derrotero de un joven blanco asesino. Así describe la violencia y por esto la llaman «morbosa»: «La mujer, semidesnuda, carnosa y con olor a entrañas, un hedor alarmante, le falta parte del cráneo, el ojo derecho se le salió de la cuenca, pero no deja de rogar No cariño, no, por favoooor, la sangre como una enorme rosa negra que la envuelve donde cayó a un costado de la cama, las sábanas ya están todas manchadas de sangre oscura, y él tiene que tragar con fuerza para no vomitarle encima.» «La plataforma», que cierra el libro, es una brutal fantasía de venganza de una joven rica a su abuelo abusador; se va desenvolviendo de a poco, sin embargo, y nada tiene que ver con una puesta posmoderna de la mujer justiciera tipo cómic o *Kill Bill*: el trauma la va endureciendo y, como suele pasar en los relatos de Oates, la mujer es víctima, participante y cómplice. Según la definición del gótico que lo define como el arte de mostrar que la vida, hasta en lo más ostensiblemente inocente, está poseída o embrujada, estas novelas son profundamente góticas. Son relatos sobre violencia doméstica, abuso y psicosis pero hay algo más: tenues resonancias macabras que configuran un mundo maldito, un mundo que no es del todo real.

Un aspecto muy presente en la vida de Joyce Carol Oates como personaje es su presencia en redes sociales. A los ochenta años, tiene una activa cuenta de Instagram, con sus gatos y plantas como protagonistas, donde además detalla sus viajes por el mundo, por ejemplo, a una Convención sobre Cuentos de Fantasmas en Dublín el mes pasado. Pero donde hace olas es en Twitter. ¿Le queda tiempo para escribir ahí también? Parece que sí. También reseña libros, semanalmente, en el *New York Review of Books* y son textos largos (en 2005 publicó ahí un estudio importante de su favorito Cormac McCarthy, donde analiza todas las novelas del autor y hasta su obra teatral *The Stonemason*). Twitter, dice, le sirve para comentar sobre política, sobre feminismo y para recomendar cosas que le gustan: estos días, Trump la tiene absorbida, como a Stephen King, autor con el que tiene bastante cosas en común. También causa sus revuelos. Hace unos años tuiteó: «Donde el 99,3 % de las mujeres han dicho haber sido asaltadas sexualmente y la violación es epidemia —Egipto—, es natural preguntarse cuál es la religión mayoritaria.» La acusaron de islamofóbica y la trataron de vieja gagá. A ella no le importa mucho. «No tengo empatía con ninguna religión patriarcal», dijo en una entrevista. «En Twitter dije varias veces que no creo en la religión patriarcal, para mí es un delirio, así que si eso es islamofobia, supongo

que tendrán razón. Es más fobia a la religión, en realidad. Podría haberme extendido pero, al final, es un tweet. Nadie me obliga a hacerlo, así que la respuesta negativa, si viene, es merecida. De verdad no me interesa. Te atacan y se van. Mi mundo es el mundo literario. Ahí soy seria. Esa es mi vida real.»

12 de agosto de 2018,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA LEY DE LA FRONTERA

En mayo de 2007, la mujer más famosa de Estados Unidos, la conductora de *talk show* Oprah Winfrey, eligió para su «club de lectura» (apenas un sello dorado a modo de recomendación en la cubierta de un libro) la nueva novela de un autor casi secreto: *La carretera*, de Cormac McCarthy. Hasta ese momento, McCarthy había dado apenas dos entrevistas en toda su carrera, una de ellas al *New York Times* en 1992, la otra a un pequeño periódico de la ciudad donde vive, El Paso (Texas). En la legendaria entrevista para el diario neoyorquino, el cronista decía que «sería difícil pensar en otro escritor mayor que haya participado menos de la vida literaria. Este hombre nunca enseñó literatura ni dio talleres, ni escribió periodismo, ni dio lecturas o charlas, ni reseñó libros ni, claro, dio entrevistas. Sus mejores amigos son un físico y un biólogo marino. Dice que ni siquiera conoce a escritores, y es creíble».

Tanto hermetismo tuvo su costo: aunque Harold Bloom lo llamó uno de los cuatro novelistas más importantes de su tiempo, junto a Thomas Pynchon, Don DeLillo y Philip Roth, aunque Saul Bellow formaba parte del comité que le otorgó la beca MacArthur Fellowship (llamada «de los genios») en la década del setenta, Cormac McCarthy no había alcanzado la fama y la mayoría de los lectores del mundo lo desconocían. Rasguñaba la fama, eso sí: en 1992 publicó *Todos los hermosos caballos*, la primera de sus novelas que llegó a la lista de bestsellers con 200.000 ejemplares durante los primeros seis meses de ventas; en 2000, Billy Bob Thornton dirigió la adaptación para cine de ese libro con guión de Ted Tally (el de *El silencio de los inocentes*) y actuaciones de Matt Damon, Penélope Cruz y Sam Shepard. En noviembre de 2007 se estrena la versión de los hermanos Coen de *No es país para viejos*, con Tommy Lee Jones y Javier Bardem, que los críticos consideran el gran regreso de los directores después de algunos años de películas fallidas. Pero la exposición originada por las películas basadas en sus novelas no sacó de la cueva a McCarthy. Sin embargo, Oprah lo hizo. Ella misma lo llamó por teléfono, y le rogó una charla. McCarthy dijo que tenía que pensarlo. La diva le dio un ultimátum de dos horas. El propio McCarthy tomó el teléfono antes del plazo concedido para acceder: su único requisito era que la

Winfrey se movilizara hasta la biblioteca de Santa Fe, Nuevo México, que el escritor considera su segundo hogar. Ahí grabaron una entrevista que fue en vivo entre dos bloques protagonizados por Michael Moore y Bono, una conversación en la que McCarthy confesó —con cierto pudor— que *La carretera* era una declaración de amor a su hijo de ocho años, John Francis. Y que le gustaba mucho ser bestseller. «Yo siempre supe que quería escribir. Lo que nunca supe fue cómo vivir de esto», dijo. Y que había tan pocas mujeres en su literatura porque «son duras, y yo no pretendo entenderlas». La entrevista en el programa más popular del país no fue el comienzo de nada, más bien fue un gran cierre y una suerte de agradecimiento a la mujer que lo hizo célebre al final de su vida. Cormac McCarthy tiene setenta y cinco años, y parece que no volverá a hablar con la prensa nunca más.

* * *

En 1964 llegó al escritorio de Arthur Erskine, en la editorial Random, una novela llamada *El guardián del vergel*. Erskine era el editor de William Faulkner y el de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, y encontró en el manuscrito ese mismo genio, y un estilo muy parecido. Solo que el realismo mórbido del autor era aún más inquietante que el de Faulkner: *El guardián del vergel*, una novela de iniciación, tenía como personajes principales a un anciano medio loco que custodiaba —incluso adoraba— a un cadáver que había «caído» en su terreno, al hijo adolescente del muerto, y al asesino. Erskine llamó y contrató al autor, que en ese momento estaba trabajando en un taller mecánico de Tennessee, recién echado de un hotel de Nueva Orleans por falta de pago. «Establecimos una relación padre e hijo», dijo Erskine. «Eso sí, nunca pudimos vender ninguno de sus libros.»

Cormac McCarthy, un fanático confeso de Faulkner, se quedó con Erskine hasta la muerte del editor, en la que sería una de las últimas relaciones editor-escritor de la vieja escuela en las letras norteamericanas.

Nacido en Rhode Island en 1933, la familia de clase media acomodada de Cormac McCarthy se mudó a Knoxville, Tennessee, en 1937. El mayor de seis hermanos, el futuro escritor no mostró interés alguno en la educación y tampoco en la literatura. En la entrevista al *New York Times* de 1992 contó: «Decepcioné a mis padres. Supe desde joven que no iba a ser un ciudadano respetable. Odié la escuela desde que la pisé.» Recién a los veintitrés años, cuando se aburría en Alaska durante su breve paso por la Fuerza Aérea, empezó a leer. O eso dice la leyenda McCarthy, una leyenda de admirable factura construida, eso sí, sobre la implacable coherencia del escritor, que nunca tuvo un

empleo fijo —según él, le quita tiempo a la literatura— y se la pasó viviendo de becas y premios («enseñar a escribir es una estafa», dijo explicando por qué no da talleres), ninguno demasiado importante hasta el gran salto de los años noventa. Durante una de esas becas escribió su segunda novela, *La oscuridad exterior*. Y es curioso el contraste entre vida y obra: cuando la tipeaba, en 1963, McCarthy estaba en Ibiza viviendo de una beca con su segunda esposa, la bella cantante Anne DeLisle. La novela se trata de una chica que busca a su bebé robado, nacido del incesto con su hermano. Además de contener una de las escenas más crueles jamás escritas (algunas, más crueles todavía, las escribiría el propio McCarthy en novelas posteriores), quedaba clara como nunca la influencia de Faulkner en su obra. Según el *New York Times*: «McCarthy le debe a Faulkner su vocabulario recóndito, la puntuación mínima, la retórica portentosa, el uso del dialecto y el sentido del mundo concreto.» Él no lo niega: «Los libros se hacen de libros. La vida de una novela depende de las que ya han sido escritas. Siempre ha sido así.»

Su esposa Annie, que sigue siendo su amiga, recuerda. «Cuando volvimos a Estados Unidos, vivíamos en la total pobreza, en un establo reacondicionado en las afueras de Knoxville. Nos bañábamos en el lago porque no había agua corriente. A veces le ofrecían dar una lectura por dos mil dólares para una universidad, pero él les decía que todo lo que tenía para decir estaba en los libros, y comíamos porotos otra semana más.» Cabe aclarar que McCarthy había sido desheredado por su padre, que había soñado con un hijo abogado.

En esas condiciones, el matrimonio no duró demasiado, pero el entusiasmo de McCarthy siguió creciendo, junto con su morbo: *Hijo de Dios* (1973) es la historia de Lester Ballard, un asesino necrófilo que vivía en cuevas subterráneas con sus víctimas. Escribía el crítico Rick Wallach: «La novela estableció el interés de McCarthy por usar los temas del aislamiento extremo, la perversidad y la violencia para representar la experiencia humana normal. Además, ignora las convenciones —por ejemplo, no usa comillas— y corta y cambia entre varios estilos de escritura como la descripción seca, la prosa poética y la narración coloquial en primera persona.» Fue celebrada, pero claro, era demasiado oscura para venderse. Quizá por eso escribió *Suttree* (1979), una novela simpática sobre los locos y buenos para nada de los bares y pools de Tennessee, sus amigos; el protagonista era casi un álter ego, el hijo de una familia aristocrática que decidió irse a vivir al río, en un barco. Eso sí, tiene su casa flotante bajo el puente que suelen elegir los suicidas para dar el salto final. (Infaltable el detalle macabro.) El cambio no tuvo éxito más que de crítica (hasta hoy, muchos la consideran su mejor trabajo). Tanto que después de la publicación le otorgaron el premio MacArthur Fellowship, y Saul

Bellow dijo que lo merecía por su «su poderoso uso del lenguaje y sus frases que debaten con la muerte y dan vida». El empujón lo ayudó a escribir la novela que partiría en dos su vida y su obra: *Meridiano de sangre*.

* * *

En la década del ochenta, McCarthy se mudó a Nuevo México, y dejó Tennessee. El viaje, del sur a la frontera sudoeste, hacia el límite, fue continuado en su literatura, que pasó del gótico sureño al wéstern barroco. Un wéstern peculiar, claro: sin héroes ni redención, con un lenguaje tan florido como seco, un frondoso vocabulario pero usado con la máxima economía.

Meridiano de sangre se publicó en 1985, cuando McCarthy, además, había dejado la bebida (se dice: nunca hay que olvidar el elemento legendario, que incluye otros clásicos como que el escritor no permite que nadie le corte el pelo —lo hace él mismo—, solo come en platos calientes y es dueño de siete mil libros dispersados por depósitos a lo largo y a lo ancho de Estados Unidos). Harold Bloom se volvió loco cuando lo leyó: «es una de las grandes novelas del siglo XX y sin duda la mejor de un escritor americano vivo». Rick Wallach, estudioso de McCarthy, escribía: «Como revisionista de la ideología de "destino manifiesto" sobre la que se fundó el sueño americano, *Meridiano de sangre* retrata la frontera entre el conocimiento y el poder, el progreso y la deshumanización, la historia y el mito, y, sobre todo, entre la violencia física y la violencia del lenguaje.» La novela tiene como protagonista a El Chico —nunca tiene nombre—, un adolescente que se hace hombre guerreando en la frontera, primero en el ejército, después como miembro de la pandilla Glanton a fines de 1840; la pandilla se dedica a arrancarles el cuero cabelludo a los indios. Más allá de la enorme belleza de la prosa, no hay nada hermoso en *Meridiano de sangre*, un libro donde la violencia irrumpe con una sencillez que hiela la sangre. Un fragmento como ejemplo: «Se pasaron la tarde bebiendo en la bodega de un mexicano. Entraron algunos soldados. Tuvo lugar un altercado. Todavine estaba de pie, balanceándose. Un pacificador se levantó de entre los soldados y pronto los oficiales estaban sentados otra vez. Pero minutos más tarde cuando volvía de la barra Brown derramó aguardiente sobre un joven soldado y le prendió fuego con su cigarro. El hombre salió corriendo mudo salvo por el crepitar de las llamas y las llamas eran azul pálido y luego invisibles bajo el sol y él las combatió en la calle como un hombre atacado por abejas o por la locura y después cayó a la calle y se quemó. Para cuando se le acercaron con un balde de agua el hombre se había ennegrecido y achicharrado en el barro como una

enorme araña.»

El periodo de «la frontera» o del «sudoeste» (en contraposición al periodo «sureño») es considerado como el momento en que McCarthy encontró su verdadera voz. Si sus primeras novelas eran notables y quizá geniales, estas además eran únicas. Con muchos diálogos en español —McCarthy estudió el idioma para investigar la historia mexicana—, se trata de un conjunto de obras de gran profundidad política más allá de sus tramas, porque ponen en primer plano, como lugar de todo conflicto y toda pasión, a la frontera, la línea donde se juega gran parte del alma y la historia de los Estados Unidos.

A *Meridiano de sangre* le siguió la llamada Trilogía de la frontera. En su primer bestseller, *Todos los hermosos caballos* (1992), hasta condescendió con una historia de amor, entre el vaquero adolescente John Grady y Alejandra, la hija de una poderosísima familia de hacendados mexicanos, última en una línea de revolucionarios que fracasaron en la reforma pero se quedaron con mucho dinero. Novela de primer amor e iniciación, es la primera con personajes entrañables; la belleza de esos potros del título es la de estos jóvenes que terminarán destrozados, muertos o para siempre dañados por la ley de la frontera y su implacable —y para McCarthy, inevitable— violencia. Le seguiría *En la frontera* (1994), similar en espíritu a la primera parte, pero un poco más cruel: la iniciación en este caso es la del joven Billy Grady, dieciséis años, vaquero. Una loba está atacando su ganado, y el padre lo envía a atraparla poniendo trampas. Pero, cuando al fin la encuentra y la atrapa, no la lleva de vuelta a su casa: decide devolverla a las montañas de México, de donde vino. Allí se produce entonces el cruce (el título original de la novela es *The Crossing*) del joven, su caballo y la hermosa loba, un viaje que dejará de ser diáfano en un abrir y cerrar de ojos, con las más crueles consecuencias (y, claro, el peor final). No se equivoquen, parece decirles McCarthy a los lectores y también a los escritores de epifanías iniciáticas. La vida no va a ser buena. Ni remotamente. La vida está hecha de pérdidas, y de vacíos que solo se llenan con dolor.

La trilogía cierra con *Ciudades en la llanura* (1998), un final que muchos consideraron fallido. Pero se equivocan. Con maestría, McCarthy narra algunos años de amistad de los protagonistas de las primeras entregas, cuando ya son hombres jóvenes, de poco más de veinte años; son los años cincuenta y trabajan cerca de El Paso y su ciudad espejo del otro lado de la frontera, en México: Juárez. Uno de ellos está enamorado de una prostituta mexicana llamada Magdalena. Lo que sucede con ella revela qué tenía McCarthy en mente: los asesinatos impunes de Ciudad Juárez. Así, *Ciudades en la llanura* es un manifiesto poderoso, nunca obvio y profundamente triste, elegíaco.

Casi parece obvio decir que su siguiente trabajo tomaría un tema

contemporáneo de la frontera: el tráfico de drogas. En *No es país para viejos*, Llewelyn Moss caza cerca del Río Grande y encuentra hombres muertos, heroína y dos millones de dólares. La guerra que se desata por una entrega de drogas que salió mal tiene como protagonista absoluto al sherif Ed Tom Bell, tan atormentado por sus acciones en la Segunda Guerra Mundial como lo está Moss por las propias, como veterano que es de la guerra de Vietnam. Una vez más la frontera es pretexto para un wéstern policial contemporáneo que en el fondo es una reflexión sobre la violencia, aquí ya no solo de los individuos, sino de los Estados. Y siempre, el impecable uso de la jerga y el castellano, ese lenguaje económico y hermoso.

La leyenda crecía: se dice que McCarthy no escribe sobre ningún lugar que no conoce, y que por eso sale con frecuencia de mochilero por Texas, Nuevo México, Arizona, y cruzando la frontera, por Chihuahua, Sonora y Coahuila. Pero lo cierto es que sí escribe sobre lo que no conoce. Eso hizo en *La carretera*.

* * *

Quizá *La carretera* sea la mejor novela posapocalíptica jamás escrita. Un padre y un hijo cruzan Estados Unidos de norte a sur, entre las cenizas, bajo un sol gris, helados de frío. No quedan muchas más personas en el mundo. La mayoría de los que quedan comen a sus semejantes porque no hay más comida, nada puede crecer en una Tierra quemada. McCarthy jamás explica lo que pasó. Tampoco les da nombres al chico y su padre. Pero el lector se preocupa por ellos como si se tratara de parientes queridos, incluso sabiendo que lo peor ya está atrás en el tiempo, y que desde la primera línea queda claro que el futuro no puede deparar nada mejor. Que no hay futuro. *La carretera* es, justamente, una novela sobre el futuro: sobre el amor filial y su grado de egoísmo, sobre para qué crear nuevas existencias, sobre enormes responsabilidades. (Es difícil comprender por qué lo eligió Oprah: quizá porque, de alguna manera, se relaciona con la preocupación por el cambio climático.) También es una novela sobre la muerte, con pasajes en el que habla la esposa del hombre, que en la novela es solo un recuerdo:

> Tarde o temprano nos cazarán y nos matarán. A mí me violarán. A nuestro hijo también. Nos van a violar y después de matarnos nos comerán pero no quieres reconocerlo… Antes hablábamos de la muerte, dijo. Ya no. ¿Sabes por qué?
>
> No, no lo sé.
>
> Porque la muerte está aquí. No hay otra cosa de que hablar.

Pesadilla exquisita y sin concesiones, *La carretera* —décima novela del autor— ganó el Pulitzer; Mondadori la publicó en noviembre de 2007: la traducción es floja, incluso teniendo en cuenta que McCarthy no es fácil de traducir, pero al menos es la primera de las novelas del gran escritor editada con visibilidad, y puede resultar la puerta de entrada a su magnífica y estremecedora obra. Ahora que, por fin, ha dejado de ser el mejor escritor desconocido de Estados Unidos.

11 de noviembre de 2007,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

CÓMO SER UNA CHICA DE TRECE AÑOS

Un amigo me prestó *Las vírgenes suicidas* en inglés —él se compraba muchos libros online, en los noventa— y me dijo ¡te va a encantar! Es una novela sobre adolescentes suburbanas que se suicidan, me dijo, y diciéndoles esto, que las chicas se suicidan, no les digo nada que les anticipe información del libro o la película, porque se sabe desde el principio que las chicas eligen morir. *Las vírgenes suicidas* intenta comprender por qué lo hicieron, de qué estaba hecha esa desesperación. Y los que quieren saber, que están obsesionados con estas chicas, que están enamorados de ellas, son sus vecinos, los chicos del barrio, que también son los narradores de la novela, pero ya de adultos: nunca pudieron dejar de pensar en ellas, siguen tratando de armar el rompecabezas que estas chicas les dejaron. La novela está en primera persona del plural: los hombre-chicos son un coro que anuncia y acompaña la tragedia, y que la revive años después, porque los chicos ahora —en el tiempo de la novela, que es una evocación— son hombres y siguen pensando en sus vecinas.

Me enamoré de ellas, como los chicos. Las Lisbon son cinco hermanas que se suicidan en menos de un año, en un suburbio de Michigan, en los años setenta. Se llaman Cecilia, Therese, Mary, Bonnie y Lux. Lux es la mejor, un personaje demoledor, una chica de catorce años voraz como un animal salvaje recién encerrado. La novela me gana en la tercera página, cuando Cecilia, de trece, intenta suicidarse, y la salvan, y está en el hospital. Entonces el médico le pregunta: ¿Qué estás haciendo acá, linda? ¡Ni siquiera sos lo suficientemente grande para saber lo mala que puede ponerse la vida! Y Cecilia le contesta: ¡Obviamente, doctor, usted nunca ha sido una chica de trece años!

Hay muchos misterios en esta novela, en la breve vida de estas chicas. A lo mejor el mayor de los misterios es el de la adolescencia, esa etapa tan seria e intensa donde uno está más cerca de la muerte que durante la vejez. Y en especial la adolescencia de las chicas. Hay detalles que yo nunca había leído antes en una novela. Que una chica escriba el nombre del chico de quien se enamora en las zapatillas, en

la bombacha, en el vientre: todas hacemos eso. Que una chica mande a su padre a comprarle tampones (yo lo hacía). Que una chica escriba un diario aparentemente banal, apenas con referencias aburridas de los días y las comidas, y que sea capaz de incluir entre esas anotaciones perezosas algún secreto pesado, desesperado. Los chicos consiguen robarse el diario de Cecilia después de su suicidio —porque finalmente logra matarse, a los trece años—. Y no descubren por qué ella se suicidó, pero empiezan a saber cosas sobre ser una chica. A continuación les traduzco uno de mis fragmentos favoritos de toda la novela. Dicen los chicos, los hombres en realidad, los hombres que ahora recuerdan y que todavía guardan el diario, junto con muchos otros objetos que conservan de modo fetichista, y que tienen clasificados como ítems de una exhibición. Dicen, entonces: Supimos lo molesto que era el viento del invierno metiéndose bajo la pollera, y el dolor de mantener las rodillas juntas en clase, y lo indignante que era saltar la soga mientras los varones jugaban al baseball. Nunca pudimos entender por qué a las chicas les preocupaba tanto ser maduras, o por qué tenían la necesidad de elogiarse todo el tiempo pero a veces, después de leer partes largas del diario en voz alta, teníamos que contener las ganas de abrazarnos y decirnos que éramos lindos. Sentimos la prisión de ser una chica, el modo en que hacía que tu mente estuviera activa y soñadora, y cómo terminabas sabiendo qué colores combinaban. Supimos que las chicas eran nuestras mellizas, que existíamos en el mismo espacio como animales con pieles idénticas, y que sabían todo sobre nosotros aunque nosotros no podamos desentrañarlas en absoluto. Supimos, finalmente, que las chicas eran realmente mujeres disfrazadas, que entendían el amor e incluso la muerte, y que nuestro trabajo era apenas crear el sonido que parecía fascinarlas.

La novela es desesperante porque, después de ese primer suicidio —y algunas otras cosas que ocurren, no muchas, están en la película —, los padres de las chicas, que son muy conservadores, religiosos, castradores, deciden encerrarlas. Entonces los chicos, los narradores, dejan de verlas, pero los lectores también. Se empiezan a pasar las hojas con fastidio, porque entran algunos personajes, se cuentan historias de los chicos o de la decadencia del barrio, que también se está muriendo: los olmos de la calle están infestados por un bicho que los mata y los trabajadores del cementerio están de huelga, entonces los cadáveres no son enterrados.

La casa de los Lisbon está descuidada y decadente y todo parece pudrirse, como si las chicas irradiaran una peste. Las chicas, elusivas, encerradas, se vuelven fantasmales y uno trata de verlas, de encontrarlas entre las líneas, de saber más. Pero no están ahí. Es frustrante y al mismo tiempo es muy hermoso; es difícil explicar por

qué.

De las hermanas, mi favorita, y la gran protagonista, es Lux. El chico que se enamora de ella, Trip, y no digo más, pero lo que Trip hace con Lux, lo que le hace a Lux, es un misterio. Los chicos suelen tener estas actitudes y nosotras nunca vamos a entenderlos. Pero yo entiendo a Lux, entiendo ese dolor rabioso y las ganas de morirse que te devoran cuando aparece un chico como Trip y hace algo como lo que hace Trip. Pero bueno, decía, el chico que se enamora de ella la llama ¡el punto quieto del mundo en movimiento!, una traducción muy fea de «¡the still point of the turning world!», cita de los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot. Lux es la hermana voraz y la más carnal —y definitivamente la que no es virgen cuando se suicida—. Su cuerpo es el más presente: cuando empieza la novela está menstruando, es la que muestra las piernas, la que fuma, la que se mete el meñique en la oreja para rascarse, para sacar cera. Es hermosa pero no es ideal: ninguna de las chicas es perfecta. Son diosas falladas, diosas en retirada de este mundo, diosas casi muertas. Pero Lux está hambrienta. Hay una escena muy intensa, cuando se mete en el auto de Trip: ha escapado de su habitación, Él está estacionado en la puerta de su casa. Ella no dijo nada cuando se arrojó sobre Él como un animal hambriento y Él no hubiera sabido quién era de no haber sido por el sabor del chicle de limón que se encontró masticando después de los primeros besos tórridos. Lux ya no usaba pantalones, vestía un camisón de franela. Sus pies, húmedos del césped, exudaban olor a pastura. Trip sintió sus tobillos pegajosos, sus rodillas calientes, sus muslos erizados y después, con terror, metió un dedo en la boca del animal voraz desatado debajo de la cintura. Fue como si nunca hubiera tocado a una chica antes; sintió pelaje y una sustancia aceitosa, como la piel protectora de una nutria. Había dos bestias en el auto, una arriba, mordiéndolo y resoplando, y otra debajo, luchando por salir de su jaula húmeda. Valientemente hizo lo que pudo por alimentarlas, aplacarlas, pero su sensación de insuficiencia creció y después de unos minutos, diciendo solamente ¡tengo que volver a la cama!, Lux lo dejó, más muerto que vivo.

El amor y la muerte, Eros y Tánatos, Lux vive en una agonía iluminada.

Después vienen las escenas de su promiscuidad, que son terribles. Cada noche, en pleno invierno, en el techo de esa casa que nadie cuida, que se derrumba, con sus padres deprimidos y medio locos y sus hermanas encerradas, Lux tiene sexo con los chicos del *delivery*, con alguno que caza en la calle, con cualquiera. Está flaca, ya no come, ya no es bella: los amantes dicen que, cuando llueve, se le junta agua en el hueco que forma la clavícula con el cuello. Más que nunca es mítica, una hija de la noche que quiere sentir algo más intenso que

la muerte para seguir viviendo. Los chicos la llaman un ángel carnal. Cuando está en el techo, ellos la espían con binoculares. Después entrevistan a los amantes, que hablan de calvicie —a ella se le cae el pelo—, de su saliva ácida porque los jugos gástricos no tienen comida con qué lidiar. Lux está en su martirio, de exceso y ayuno, de castigo al cuerpo. Está sola: toda radicalización está acompañada de una tremenda soledad.

Lux tiene catorce años.

Recuerdo que muchas reseñas hablaban de ciertos pasajes de comedia en la novela. Los hay, no es todo macabro. Pero a mí no me gustan. No me dan risa, no me interesa que sean el ¡alivio cómico! Y la verdad es que tampoco me parece que haya tantos: puede ser que yo no tenga humor. Prefiero leer sobre los métodos anticonceptivos caseros de Lux y su visita de emergencia al ginecólogo. Esta explotación del cuerpo de Lux no está en la película: es demasiado para Hollywood sexualizar tanto a una chica tan joven. Ahora: en los setenta Jodie Foster hacía de prostituta adolescente en *Taxi Driver* —a los trece— y Linda Blair se masturbaba con una cruz en *El exorcista* a los catorce, pero mostrar esto ya no es posible.

Nunca tuve fantasías acerca de *Las vírgenes suicidas* en cine. La novela me encanta; me horroriza que sea una primera novela. Algo sobre el autor: es Jeffrey Eugenides, norteamericano de familia griega de Detroit, Michigan. Algunos quisieron ver en la muerte de las Lisbon un reflejo de la muerte de esa ciudad, Motorcity, alguna vez la ciudad de General Motors y el sello Motown y brutales disturbios raciales pero, desde los setenta, una ciudad en decadencia, ahora mismo la más abandonada de Estados Unidos, con casas ganadas por la vegetación, casas abandonadas que los vecinos incendian para evitar que se usen para fumar crack, para violar chicas, para esconder cuerpos. Hay perros silvestres corriendo por Detroit, metiéndose en las mansiones victorianas de los alguna vez riquísimos empresarios que las abandonaron hace décadas. No sé si es una metáfora de la muerte de Detroit, pero Eugenides suele decir que lo persigue su decadencia, que lo obsesiona. Su siguiente novela, *Middlesex*, es una mezcla de historia de Detroit con inmigración y un personaje intersexual, es muy ambiciosa y no funciona. No leí la última: no sé si quiero volver a Eugenides. Es suficiente con que haya escrito esta novela, no sé si un escritor debe hacer más que escribir un solo libro extraordinario. Si lo hace, ya está.

La película, entonces. La dirige Sofia Coppola, la hija de Francis. Su padre dirigió dos extraordinarias películas sobre la adolescencia y la muerte: *La ley de la calle* y *Los marginados*, basadas en libros de la gran novelista juvenil norteamericana de los setenta Susan Hinton. Son películas mucho más graves que *Las vírgenes suicidas*: Sofia

Coppola usa un tono de comedia, de absurdo, muy común en su generación, en cineastas como Spike Jonze o Wes Anderson. Una nostalgia única, digamos. Pero Sofia administra mejor este tono: a otros les sale un chiste, a ella no, a ella le sale ternura. La película es menos sórdida que la novela, se complace menos en detalles de decadencia. Es más luminosa: usa la luz dorada del atardecer para iluminar a las chicas, que con su largo pelo rubio parecen la tapa de un vinilo de fines de los setenta, niñas hippies en campos de trigo.

Hay cosas que no funcionan en la película, y tampoco en el libro: la cobertura televisiva de los suicidios, la periodista amarilla y tonta, esa presencia demasiado obvia de la televisión como banalizadora e intrusa. Personalmente estoy cansada de este abuso de la identificación de tele con caja boba, me parece una homologación cómoda, perezosa, que se niega a pensar otra manera de relacionarse con lo masivo. Los elementos satíricos de la vida en los ricos suburbios de clase media alta tampoco funcionan, para mí les falta filo, están demasiado vistos. Son poca cosa para estas chicas.

Yo estoy enamorada de ellas y de su tristeza.

Hay dos momentos que son mágicos en la novela y en la película y que solo menciono para no arruinarlos con palabras: la comunicación por teléfono usando canciones y la noche del baile, cuando a las chicas se les permite ir a una fiesta de la escuela, que tiene ecos de *Carrie* y un final desolador y dolorosamente reconocible, cercano, para cualquier chica.

Nunca les puse caras a Lux y a Trip, pero me parece que Josh Hartnett es perfecto como ese medio pavote dios de adolescencia, hermoso, de caderas estrechas y balanceo canchero, y un poco ridículo, justo el tipo de chico del que una se enamora cuando tiene catorce años, el chico cuyo nombre escribimos en los cuadernos, en la palma de la mano, en la ropa. Nunca más lo vi bien ni lindo en ninguna otra película. Ella, en cambio, siempre es fabulosa incluso cuando hace pavadas. En esta película tiene diecisiete años. Kirsten Dunst puede ser bella y fea al mismo tiempo. Empezó su carrera interpretando a una vampira niña y, hace poco, fue la depresiva protagonista de *Melancholia*, la película de Lars Von Trier, una de las mejores películas que vi en mi vida y que les recomiendo: una película donde la depresión es comparada con el fin del mundo, con un planeta que choca con la Tierra, y la comparación funciona, tiene verdad. Kirsten Dunst es la gran actriz triste de hoy, quizá junto a Michelle Williams, mujeres valientes. O como Trip dice de Lux: ¡La persona más desnuda con ropa puesta que él hubiera visto!

Ni el libro ni la película glorifican los suicidios; los romantizan, sí. Pero hay un párrafo de la novela, que explica mejor que yo la mezquindad de la tristeza: Las chicas se convirtieron en seres

demasiado poderosos como para vivir entre nosotros. Demasiado preocupadas por sí mismas. Demasiado visionarias, demasiado ciegas. Lo que dejaron atrás no fue la vida, que siempre vence a la muerte, sino la más trivial lista de actos mundanos: un reloj haciendo tic tac en la pared, una habitación oscura al mediodía, y el escándalo de un ser humano que piensa solo en sí mismo. Esa frase me enoja, me peleo con ella, le digo que no, que una persona tiene todo el derecho a decidir sobre su muerte si no soporta la vida por el motivo que sea, que nunca es grato, que nunca es vanidad.

Pero me hace tambalear, me deja insegura en mis argumentos, la escucho y me irrita, me parece cruel, me parece justa, me parece severa. Me hace dudar y me da ganas de escribir para intentar entender si hay ahí una verdad o apenas palabras, y eso, esa inquietud, es lo más importante que puede provocar la ficción.

30 de junio de 2012,
texto escrito para el ciclo Literatura y Cine de la Ciudad de Resistencia, Chaco, Argentina, organizado por Mariano Quirós y Pablo Black

PEDIR AYUDA A LOS GRITOS

El dolor de cabeza más tenebroso de toda mi vida, una migraña enviada desde el infierno: esa fue la consecuencia física inmediata de la primera parte de la entrevista con Charly García que hice en 2007. Personalmente, detesto el parloteo sobre energías, cristales y auras, pero había algo denso en esa casa esa noche, algo que estresaba y tensaba. Fue difícil convencerlo de que recibiera a *Rolling Stone*. Charly no me conocía, yo jamás lo había entrevistado y supongo que eso formó parte de las dificultades de negociación. Pero finalmente accedió, con la condición de ser tapa «y pongan que soy el mejor de todos». Creo que en gran parte de las charlas intervenía su prima. No había casi nadie a su alrededor. Ni manager ni hombre de confianza. Nomás la prima y la novia de Charly, Mecha. Se sentía el abandono, o el cansancio, de todos los demás.

Llegué de noche, tarde, al departamento icónico de Coronel Díaz. Aquí tengo que apuntar que no soy fan de Charly García. Que dudé en aceptar la tarea de entrevistarlo porque, creía, no era la persona indicada. Lo pensé una semana y me di cuenta de que conocía su obra de una manera casi sobrenatural, como si me hubiese sido transmitida desde una radio inconsciente; comprendí cuánta importancia, cuánta influencia tiene García en la vida de cualquiera que haya crecido en Argentina, cualquiera que fuese la relación con su música. Mi relación con su música era y es distante: un ídolo de los demás. Los editores lo sabían y por eso me pidieron la nota. No querían, me dijeron, la mirada de un fan.

Yo no soy fan de Charly García; creo, sí, que es un gran artista. Hay muy pocos grandes artistas.

El departamento, entonces, esa noche. Está en la nota: resultó difícil entrar. La prima de García se había llevado las llaves del departamento y el otro juego estaba perdido en el desorden del cuarto. Desde ambos lados de la suntuosa puerta del edificio pensamos con Mecha en soluciones, principalmente en llamar a la prima al celular. El teléfono fijo de García estaba cortado por falta de pago; Mecha no tenía crédito en el suyo; iba a salir a comprar una tarjeta cuando, después de una segunda requisa, las llaves aparecieron. Entramos al

departamento por la puerta de servicio de la cocina: imposible usar la principal, algún problema la inutilizaba. La cocina parecía abandonada, recordaba la cocina de los departamentos que uno visita con el agente inmobiliario cuando quiere alquilar, salvo que algunos muebles tenían los trazos García de aerosol y en la heladera había botellas —de agua, de alcohol—. Comida, si había, debía estar en el *freezer* o en los aparadores, que no abrí.

Charly García estaba sobre su cama, muy enojado, tomando whisky, tan delgado que tenía algo de insecto saltador, de animal angular. La primera hora de la entrevista consistió en escuchar *Kill Gil* bajo la mirada amenazante de Charly: cada canción era un arma diferente y sostenía la mirada con intención hipnótica. Si yo cedía, si bajaba la mirada, sonreía burlonamente: me había ganado. Era una batalla tonta. Yo la peleaba y no bajaba la mirada y me sentía absurda y avergonzada. Quería hablar con él y no podía; sentía que no sabía hacer mi trabajo, que estaba desperdiciando todo, que me faltaba carácter, mundo, calle.

Después —o entre canciones— García enarboló un diapasón. Lo hizo vibrar frente a mi cara y me preguntó: «¿Qué nota es esta?» Estaba tomando examen y yo me inquieté y me asusté y le dije que no sabía. Se puso furioso. Quise enmendarlo y, levantando la voz, dije «¡La, la!» (como una estúpida, pidiendo disculpas), y él, rabioso, me echó, «por qué no me mandan un periodista que entienda de música». Me di cuenta de que ese era el momento —no sé explicarlo mejor, pero algo se definió—. No me fui, ni me moví, permanecí sentada en una incómoda banqueta de baterista, con el grabador apagado entre las manos —no me dejaba grabar: no había qué grabar— y, de a poco, García empezó a conversar conmigo. Se aflojó cuando supo que yo hablaba inglés (igual, no me habló en inglés: fue una contraseña). También se alegró cuando le aseguré y le comprobé que sabía quién era Pete Townshend (estaba malhumorado porque «ahora nomás saben de Shakira, Juanes y esos colombianos sin apellido») y también quién era Andrew Loog Oldham. Garabateaba sobre un extraño libro de fotos de presidentes argentinos —¿de dónde lo habría sacado? No me contestó cuando le pregunté— y terminó regalándome sus intervenciones sobre las imágenes, trazadas con fibra azul, Menem diciendo «Say No More» en un globo de viñeta, algo sobre la cabeza de De la Rúa que no recuerdo —le regalé esa pieza a un amigo que admira profundamente a García—. Así siguió hasta la madrugada, alternando enojos explosivos con momentos de charla, a veces aguda y lúcida, a veces disparatada, pero casi siempre en la misma dirección: más allá de lo que García efectivamente *decía*, su desesperación —había desesperación en el departamento esa noche— era el derrumbe de la legitimidad tal como él la había conocido, estaba enojado con los

formatos digitales, con las bandas nuevas, con el periodismo de rock, con esta época que, sentía, lo despreciaba, a él y a lo que artistas como él significaban. En ese momento, *Kill Gil* se había filtrado a la red y la discográfica no quería editarlo —también se sumaban problemas contractuales y legales, pero García estaba fijado en la maldita filtración, que juzgaba una traición inexplicable—. También habló mucho de dinero esa noche, de la falta de dinero, del dinero que le habían robado, del que merecía, del que quería que los argentinos le donaran («argentinos mediocres, mediocres»). Es un lugar común contar que en el departamento de Charly García se desperdigan, por todas partes, billetes de cien dólares o cien pesos —depende de la era del relato—, pero la verdad es que es un lugar común llamativamente cierto —en mi visita había billetes de cien pesos arrollados por todas partes, varios sobre la cama, otros en el piso, algunos en el baño.

Charly nunca fue al baño en las cinco horas de intensa y estrafalaria entrevista. Jamás se movió de la cama, no puso un pie fuera del colchón, como si el resto del cuarto fuera territorio minado.

Con algo de cansancio, volvió a pedir que me fuera cerca de las cuatro de la madrugada; a mí me dolía tanto la cabeza que ya lo escuchaba en modo automático, anotando algunas palabras sueltas, desconectada. Tuvimos cierta conexión durante algunas horas pero era imposible permanecer enchufada a la corriente García por demasiado tiempo: su dolor airado lo obligaba a atacar.

Volví al día siguiente, después de las 5 de la tarde: las primeras horas diurnas del García, las más «fáciles» según todo el mundo. Nos recibió —esta vez llegué en compañía del entonces editor de *Rolling Stone*, Ernesto Martelli, a quien Charly conocía bien— otra vez sobre la cama y tomando vodka con Fanta en vez de whisky con Coca. No habló más ni menos, pero fue distinto: parecía más preocupado que rabioso, más desencantado, con todavía un brillo pícaro en los ojos, su enorme inteligencia brillando en el cuerpo descarnado.

Fue su última entrevista antes de la neumonía en Mendoza, la estadía-internación en la quinta de Palito Ortega, su rehabilitación, su reaparición con veinte kilos más, con dientes nuevos, con la lentitud de la medicación psiquiátrica. El último registro público antes de su nueva vida. Es un honor extraño haber estado ahí.

4 de abril de 2013,
Rolling Stone, Argentina

CUANDO YA ME EMPIECE A QUEDAR SOLO

Yo soy un genio, no tengo por qué vivir en una cama, dice Charly García, y la palabra «cama» queda suspendida como espuma de pura rabia en el agujero sin dientes que le dejó en la boca la infame paliza propinada por los patovicas de La Trastienda en diciembre del año pasado, 2007. Está muy enojado y encima, desde enfrente, por la ventana, entran las ondas de una antena de radio que, me cuenta, emite pura maldad. Total interferencia.

La mujer maniquí contra la pared es roja y tiene un agujero en el pecho. Charly está sobre la cama y no se mueve de ahí porque tiene todo lo que necesita al alcance de la mano; Charly no va de la cama a ninguna parte, ni siquiera al living, que aparece inmaculado y limpio en comparación con el caos de su cuarto-cueva. Sobre la cama muchos CD —la mayoría en blanco, sin clasificar, mezclados y manoseados—, dos botellas de whisky medio vacías, papel en blanco para dibujar, cigarrillos, la belleza de Mecha, su novia modelo, ceniza y restos de cigarrillos, papel para armar, y los masters de *Kill Gil*, el disco que no puede editarse y que escucha obsesivamente en un equipo anticuado y reciclado a lo García, negro y rojo, con todos los circuitos al aire.

«Está todo mal», dice y mira indignado, con el dedo medio en un *fuck you* que sería tierno o desafiante si viniera de un adolescente, pero la sensación es más compleja porque se trata de un hombre de cincuenta y cinco años que desborda talento y furia, mientras se balancea de atrás para adelante sobre esa cama endeble. El que lo visita tiene que sentarse frente a él, y puede elegir entre una silla de plástico desvencijada o una banqueta de baterista. También (claro, si Charly lo permite), el visitante podría sentarse sobre esa cama tan inmóvil, pero el colchón está vencido y solo soporta el magro peso de su dueño. Además, no hay lugar para ubicarse entre los montones de diarios apilados. Y la forma en que Charly pone al mango su nuevo disco para evitar la conversación cuando no tiene ganas de conversar también es expulsiva. La cama recuerda aquella radio a todo volumen. Solo que ahora la prisión es suya, y la música no es apacible. García grita sobre su propia canción, «No importa», que abre *Kill Gil*, pop

pesado que suena brutal. Hace cuernos con los dedos, mira a los ojos y escupe: «No importa si te querés ir / No importa si estás / No importa si querés venir / No importa si vas / No importa la revolución / No importa Chopin.»

Esa letra es una trampa, porque a Charly le importan muchas cosas y se hace una mala sangre espantosa por cantidad de cuestiones, desde la carrera musical de su hijo Migue hasta la mediocridad —o más bien nulidad, en su opinión— del rock argentino, pasando por, obviamente, la imposibilidad de lanzar *Kill Gil*, la estupidez irreparable de la gente y el hecho desconcertante de que está quebrado, de que no tiene plata.

Hoy mismo, a diez años de la tapa fundacional de esta revista en 1998, es difícil dar con él: tiene el teléfono cortado por falta de pago y sus contactos con el mundo son muy escasos: para hablar con Charly hay que llamar al celular de su empleada, y a veces al de su prima (eso depende de cómo esté la relación entre ellos, que es algo explosiva). También se puede llamar al celular de la hermosa Mecha, la morocha de piernas largas y ojos gatunos que lo acompaña, pero no es tan fácil: en nuestro primer encuentro, Mecha no puede encontrar las llaves entre la acumulación de cosas y basura de la habitación de Charly, así que baja solo para avisar que no se podía entrar —ni salir — hasta que vuelva la prima Adriana con su propio juego de llaves.

—¿Y podés llamarla por teléfono, tiene celular?

Le tocamos el timbre al encargado. Atiende su esposa. Cuando escucha que vienen a ver al señor Charly García dice, con un malhumor espantoso, que el encargado está durmiendo y buenas noches. Mecha confirma que tienen una mala onda atroz.

—Compremos una tarjeta para tu celular, dale.

—Dame un rato más a ver si encuentro las llaves. Ya vengo.

Aparecen, finalmente. No es nada raro ni escandaloso que uno no pueda encontrar sus llaves, claro; pero la sensación de extrañeza flota cuando los signos de aislamiento se acumulan y la obsesión de Charly por la prisión, por el encierro, empieza a cobrar una forma que espanta.

Al departamento de Santa Fe y Coronel Díaz se entra por la puerta de servicio, que hay que abrir a los empujones; la principal está cancelada porque se perdió la llave —y nadie la reemplaza— y además está rota de alguna forma que la inutiliza; aunque seguro es fácil repararla, el problema es quién podría hacerlo, porque a Charly qué le importa. Para amantes de las metáforas eficaces: la puerta principal no se puede abrir, la de servicio no se puede cerrar. En la heladera hay Coca-Cola y Fanta para su vodka. Comida no, al menos a la vista. El televisor está roto, decorado a lo García, en el medio del living, con el tubo agujereado. Ya no es eléctrica compañía sino un cacharro pintado. El único sillón perdió tanta gomaespuma que ya es

casi un banco de plaza. Es posible que Charly García sea la única estrella de rock que vive así, en una intemperie cotidiana de la que reniega a gritos, aunque de a ratos insiste con su idea fuerza, el combustible para este caos que él mismo motoriza: que la música no está para hacer plata. De todas las profecías sobre su mediana edad escritas cuando era joven, la más errada es aquella de «una vejez sin temores y una vida reposada». A veces da la impresión de que Charly vive exclusivamente de música; no solo para la música, eso está clarísimo hace mucho, sino que la música es su alimento, su materia vital. Alguna vez dijo que la música existe en este planeta porque hay aire: el universo es todo silencio.

Hace diez años, cuando grababa *El aguante* en Miami, la situación era muy distinta. En la Argentina, todavía el peso equivalía a un dólar, por la ley de convertibilidad. Se alojaba en el espectacular Delano; allí lo visitó el periodista Sergio Marchi para escribir la primera tapa de *Rolling Stone*: Charly grababa en los estudios Criteria y tomaba margaritas. María Gabriela Epumer, su guitarrista y amiga que murió en 2003, estaba viva; Charly todavía no había visitado a Carlos Menem en Olivos (el encuentro se produciría en 1999), y el experimento impresionista de *Say No More* aún parecía una etapa, no el camino decisivo, complicado y coherente que es hoy.

«Miro al arco y esquivo patadas como Diego en el gol a los ingleses», dice Charly, y concede que capaz Maradona es más genio que él, aunque los dos serían, claramente, los únicos genios de la Argentina. «Y si Diego quisiera ser músico lo sería, y sería genial, porque cuando uno es genio, es genio para todo.» Y retoma. «Yo no me puedo hacer cargo. Los únicos que nunca me cagaron fueron las putas, la policía y los fans. Todos los demás me cagaron. Quiero que el país me arregle *esto*, que alguien me lo arregle. Yo no puedo.» Charly quiere tratamiento especial, y cree que lo merece. ¿Es una demanda descabellada? ¿Por qué habría que hacerse cargo de Charly García? ¿Porque es un genio? ¿Porque es parte del imaginario nacional? Argentina no se caracteriza por cuidar de su patrimonio. Más bien podría decirse que es un país con una personalidad bastante autodestructiva, y en eso también, fatalmente, dos de sus máximos ídolos, Maradona y Charly, se ven en el espeluznante destino de reproducir la neurosis nacional.

Esto, a lo que se refiere Charly con un gesto amplio de sus manos como garras, *esto*, lo que hay que arreglar, no es una sola cosa. Pero es, básicamente, una decadencia económica que a Charly se le antoja escandalosa. Él le dio forma a la cultura popular de este país, sostiene. No es posible que lo hayan (hayamos) abandonado. «La gente es de determinada manera por mí. Sin mí existirían, pero serían diferentes. ¿Estamos? Bueno. Bueno. Entonces, no quiero el Oscar en vida.»

Después contará, caóticamente, algunas de las causas de su crisis económica: el empresario y productor musical Daniel Grinbank lo habría estafado con un contrato en la era Serú Girán. «Es Satanás», dice. Son rencores que se remontan a los inicios del rock nacional como negocio, pero que Charly mismo pintó con aerosol aún fresco en sus paredes: cuenta que Grinbank lo hizo firmar un papel en blanco donde cedía todos sus derechos, que después compró por apenas trescientos mil pesos de aquella época el empresario Pelo Aprile. También su propia madre sería parte de una conspiración que le quitó plata cuando estuvo internado en un instituto psiquiátrico; y finalmente tiene embargado el dinero de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) por juicios que le hicieron músicos —él solo nombra a Rinaldo Rafanelli, pero otras fuentes hablan de varios más— a quienes no les habría pagado un dinero que supuestamente les correspondería. Debe existir el vericueto legal para que García pueda cobrar el dinero que le corresponde mientras se resuelven las demandas, pero ¿lo consultó con algún abogado? De a ratos dice que sí, que va a iniciar alguna acción. Pero se enoja otra vez. Porque él es un artista, él no puede estar ocupándose de estas cosas. Tiene razón: la mayoría de las estrellas de su estatura, la mayoría de los artistas que crean y viven en el caos, necesitan la ayuda de alguna cabeza fría. Ya lo dijo en su entrevista en la primera edición de *Rolling Stone* Argentina: «Yo soy lo que hago y son las mismas canciones las que te arrastran a esos estados emocionales jodidos para el que no puede bancarse un estado emocional así. Entonces, la gente jode y pretende que vayas al banco a las nueve de la mañana después de haber grabado toda la noche, y una serie de pelotudeces así.» Hoy, Charly está solo. Es difícil puntualizar cómo se fue desarrollando la pérdida del entorno, pero averiguando entre gente del mundo de la música la explicación, que viene acompañada de un encogimiento de hombros, es casi siempre la misma: «Se peleó con todo el mundo.» Casi. Había fans que llevaban el brazalete con un rayo que diseñó por la época de *Say No More*. Él los llamaba Los Aliados. Antes solían quedarse en la puerta de su casa. Ahora no aparecen tanto. Puede ser una desaparición circunstancial, y muchas veces se subestima la importancia de García para los artistas más interesantes de las nuevas generaciones: Irupé Tarragó Ros era una de las portadoras del brazalete; Celeste Cid fue la musa de «Asesíname»; Albertina Carri eligió la canción «Influencia» para cerrar *Los Rubios*, su documental sobre la desaparición de sus padres y la construcción de su propia identidad. Palito Ortega, que canta con Charly en *Kill Gil* (la épica «Corazón de hormigón») y que prestó el estudio de grabación, decía: «Lo que necesita es un manager con “M” mayúscula.» No lo tiene. «Mi último manager está preso en España», cuenta Charly. «Y hace poco

me estaba ayudando Gaby Álvarez, un amigo que cayó preso y que no va a salir por un rato largo.» Con su hijo Migue, que lo ayudaba con las finanzas, las relaciones están cortadas. Charly se ríe espasmódicamente, con algo que solo puede definirse como pícara amargura. «The dream is over», repite, y vuelve a arremeter furioso: «Yo soy lo más y todo lo demás no existe. Quiero que publiquen eso, pero no dicho por mí, sino porque lo piensan. ¿O son sordos? ¿Catupecu Machu es música? ¿Babasónicos es música? ¿Los Piojos? ¿Airbag? ¿Cómo puede ser que ellos graben discos y a mí me rechacen *Kill Gil*? Un grupo de tarados que no sabe cómo afinar una guitarra, es ruido, hay una diferencia con lo que yo hago.» Lo dice a los gritos. «Anotá: "Dream is over". Anotá. ¿Por qué los críticos ponen que esos grupos son buenos? ¿No entienden nada? ¿Es todo negocio, es para vender revistas?»

—*A lo mejor les gustan esas bandas. A lo mejor escriben de buena fe*.

—Entonces que se vayan a la mierda. Morirán siendo argentinos, mediocres. El rock se volvió una cagada. Se terminó todo.

* * *

El *Kill Gil* que se filtró a fines de 2006 por internet es parecido al que tiene Charly García en su casa, pero no es tan bueno. Nunca dejó de trabajar en el disco, con esa técnica de sobregrabaciones, collage, *loops*, superposiciones, para quebrar «la manera cuadrada de hacer discos», y suena cada vez mejor, más completo, con canciones que están a la altura de los mejores momentos de su carrera, especialmente una llamada «Pastillas», que es tristísima, estaría dedicada «al hijo» y es «lo contrario a "Plegaria para un niño dormido"». «¿Viste que los padres les cantan y les escriben a los chicos para que se duerman? ¡Yo quiero que se despierten!» «Te doy este auricular y un disco para mirar / Y una receta más para que salgas a pasear / La gente que nunca duerme es más real / No sé si la luna te hace reconciliar / Te voy a dar un colchón con ruedas y un planeador para que puedas ver toda tu vida desde acá / No sé por qué estás durmiendo a esta hora ya / Mentiras y un hogar que no es mi hogar.»

En estos años, Charly vio crecer como músico a Migue, que primero formó parte de A-Tirador Láser y después editó su primer disco, *Quieto o disparo*. Justo después de ese lanzamiento empezó la gran batalla. Doméstica, familiar, discográfica, musical, ética. Charly tiene un contrato con el sello EMI por tres discos. En 2002 entregó *Influencia*, en 2003 *Rock'n'roll yo*. En el medio, el sello contrató a Migue. «Ni siquiera tuvieron la deferencia de decirme que habían firmado con Miguelito. Era una cuestión de cortesía, de educación.» De ahí en más, escalada y confusión: Charly presiona para que su hijo

no toque en el Gesell Rock, lo consigue, y da su propio concierto de cuarenta minutos con dos horas de retraso. *Kill Gil* aparece *online* y algunos fans creen que lo colgó Migue, en una evidente puñalada por la espalda; Migue y Charly se pelean violentamente, con cuchillos, y el padre se va de la esquina de Santa Fe y Coronel Díaz al Hotel Bauen (de donde lo echan), al Hotel Faena y finalmente a una clínica, donde le hacen un chequeo. Todo con apenas una bolsa como equipaje. Ahora al menos se toleran en el mismo inmueble. Se dice que Charly quiso vender el departamento donde vive Migue, dos pisos debajo del suyo, para tratar de paliar su crisis económica. Pero no habla de eso. Sí contesta qué le molestó tanto de Migue-músico.

—Yo seré un loco pero, como ya dije antes, creo que la música no es para hacer plata. Gran parte de la gente joven que hace música ahora, lo hace exclusivamente por la plata. Y eso me sublevó de Miguel: que no haya entendido el chiste. No nació de un repollo, digamos. Con los viejos está todo bien y con los pendejos también, el problema son los del medio. Una vez le dije: «Si hacemos el mejor disco del mundo, ¿te copás, aunque no venda nada?» Me dijo que no, y le dije: «Sos un pelotudo.» Primero, porque el mejor disco del mundo no puede no venderse. Y segundo porque si no tenés ningún ideal, ¿qué música puede salir? Antes se trataba de tener algo para decir, de una búsqueda, no de contar cómo conociste a una minita una tarde de lluvia y la querés mucho y son novios. Eso es todo para ellos. Es increíble. Se fue todo al carajo. Ni hace falta saber música, aunque estaría bueno que sepan música, pero en fin… Con idealismo, aunque sepas tres tonos, eso es rock.

—*¿Por qué creés que hay tanto conformismo*?

—Lo que voy a decir ahora puede parecer fascismo, pero no lo es, nada que ver. La situación de que haya un enemigo claro, y que te tengas que jugar por algo, hace la hamburguesa de la canción. El arte era mejor cuando estaban los militares. Yo a Videla le dije en la jeta: «A vos no te gusta la música que yo hago, pero a tu hija sí.» Yo a ese tipo le gané, ahora no puede salir y está encerrado bancándose la cara de orto de su mujer. ¿Y para qué le gané? También para que el rock argentino sea mejor, para que creciera. No sirvió para nada.

—*Hay enemigos, sin embargo*.

—Sí, pero diseminados. El enemigo está en los celulares, está en la gente, ahora todos son botones. Y lo global es el enemigo. Lo que es global no sirve para un carajo. El castellano neutro es una mierda. Lo neutro es una mierda. Aquel clisé que dice «pintá tu aldea» terminó siendo cierto.

El primer encuentro con Charly se extiende después de la medianoche, y él se la pasa dibujando mientras escucha su disco. Con una lapicera hace cinco estrellas y firma «Yoko Ono», porque ella le

dijo que *Kill Gil* merecía ese puntaje. Dibuja pentagramas, rompe un extraño libro de fotos de presidentes argentinos que parece una publicidad oficial —y que él intervino con collage y consignas— y lee un cuento —enviado por un fan— que él protagoniza como Satanás y que le gusta mucho. Es preferible que dibuje, porque parece tranquilizarse: por teléfono, antes del encuentro, jugueteó con la idea de dedicarse a la pintura y dejar la música. Es preferible que dibuje, porque así discute menos. Esa noche, a mediados de marzo, Charly tenía ganas de pura autoindulgencia. Ganas de no estar de acuerdo jamás y tomar examen permanente.

—¿Sabés quién es Pete Townshend?

—*Sí*.

—Ah, bueno. Porque ahora nadie sabe nada. Saben de Shakira, de Juanes, de esos colombianos sin apellido, pero de artistas y músicos de verdad, nada. ¿Sabés inglés vos?

—*Sí*.

—¿Sabés qué dice Andrew Loog Oldham del *riff* de «Break It Up» (una canción de *Kill Gil*)?

—¿*Qué dice*?

—Que es el mejor que escuchó después de «Satisfaction». Anotá eso. Poné eso.

El buen humor dura poco. Sigue rabioso y escupe sobre discos de Pink Floyd. Trabaja duro para portarse como un ser odioso con caprichos de hijo único: a veces dan ganas de pegarle cuatro gritos. No es que surtan efecto. Charly pelea: es mejor que estarse quieto, es mejor que ser un vigilante. Se pone peor cuando recuerda lo que pasó en La Trastienda. Resulta que tocó bastante, y después se bajó del escenario; al rato, quiso volver y amagó con un show de 24 horas, o por lo menos de tiempo indeterminado. Las versiones a partir de acá son varias, pero lo que es seguro es que al menos alguien le dio un trompazo. Hay algo que a Charly le duele más que las piñas de esa noche, incluso más que el portazo que le dieron en la cara al día siguiente, cuando se presentó para continuar con el ciclo de shows que, de forma sugestiva, se llamaba «Olvidate del rock nacional». Le duele que sus pares y los medios y mucha gente hayan salido a señalarlo, a «preocuparse», en vez de solidarizarse. «Me pegan por querer tocar hasta cuando se me cante. Me pegan por romper guitarras. ¿No vieron MTV? Después me pusieron un guardaespaldas cuando fui a ver a Björk para que no armara quilombo. Igual fui al backstage y le dije a la islandesa que ella no me llegaba ni a los talones. Me miraba, no entendía nada. Son unos hijos de puta: a Luis Alberto [Spinetta] no lo dejaron pasar porque no tenía entrada.»

Charly no acepta mostrarse domesticado en nada. Sus pares son el

Jimi Hendrix que incendió su guitarra, el Keith Richards que casi va preso de por vida en Canadá por tráfico de heroína, el Prince que reemplaza su nombre por un signo y se pelea con las discográficas escribiendo «esclavo» en su frente, el John Lennon que asegura que los Beatles son más famosos que Jesús. Ese fuego permanentemente avivado es rock, dice Charly, y tiene razón. «Hay gente que se cae de una silla y se mata. Yo me tiré de un piso nueve», y sonríe, y lo que parece estar diciendo es que él no sigue aquella máxima atribuida a Gustave Flaubert que dice algo así como que uno debe ser ordenado y aburrido en la vida personal —un burgués— para ser revolucionario en su arte. García vive en la incomodidad, el límite y el riesgo, y produce desde ahí. No es un lugar tranquilizador, no es un artista tranquilizador, y él no está para nada tranquilo.

«¡Anota!», grita y señala con el dedo el cuaderno. Se balancea sobre la cama y proclama su decálogo nuevo:

1. La entrada es gratis, la salida vemos.
2. La vanguardia es así.
3. Mi capricho es ley.
4. Lo único que se les pide es obediencia y amor.
5. Si cobro más barato, me encuentro con gente que conozco.
6. De todo genio nace un cretino (Adolf Hitler).
7. *Say No More* no escucha, emite.
8. Y si no te gusta, te podés matar.
9. Esto es la medida musical contra la cual se compara el resto de la música llamada rock pop hip-hop house Pettinato Leo García Mimi Maura y Björk.
10. Maradona.
11. (Bonus) Los de Palermo Hollywood se visten como plomos de Oasis.

Se lo ve muy satisfecho con su decálogo una vez que termina de dictarlo. ¿Y se lo ve bien, a él? De a ratos. Esa primera noche, que es cuando dicta el decálogo en un raro intervalo sin música a todo volumen, ciertamente no. Pero en el segundo encuentro, después de varias horas de sueño y a la luz del día, tomando vodka con Fanta, está mucho más tranquilo, y muy inteligente, y muy amable, aunque desconcertado por el cambio de paradigma que le resulta incomprensible. Esta nueva era «con esa internet y esos MP3 que tienen ustedes». No tiene computadora en su casa, ni dirección de email. No la enuncia claramente, pero también está emprendiendo una cruzada antidigital, y se solidariza con los fotógrafos que, como él, ven el avance de los aficionados con sus camaritas, esos que creen

que es arte sacarles fotos a sus propios dedos gordos del pie. Ese segundo día, con la habitación despejada, la luz del sol en el cuarto y los diarios de Kurt Cobain sobre la cama, también derrocha generosidad hablando de música con ingenio y amor, con un conocimiento que aún hoy sorprende y encandila: «*Kill Gil* está todo afinado en la, recorre todo el disco. La es el metro, es casi la norma. Afinar antes era fácil: levantabas el tubo y listo, porque La es la nota del tono del teléfono. Mejor dicho, era. Ahora cagaron eso también: hasta el teléfono desafinaron. El si bemol es la nota del pánico, de la alarma, todas las sirenas están en si bemol. Es la clave del metal. Do es un gordo de Mar del Plata. Re es la nota romántica. Mi es la delincuencia, es la nota del rock, es filosa y puntiaguda. Fa es la más blanda, tan blanda que podría ser Fa séptima… es la bossa nova. Sol es femenina, es el folk, Joni Mitchell. La es la directora de escuela, flaca, recta, y Si es George Sand, la mujer de Chopin, una lesbiana flaca que mata a su marido talentoso.»

—*Hay muchas mujeres que quieren ser enfermeras, ¿no*?

—¡Ja! ¡Todas! Mi terapeuta Ken me contó de un tipo que siempre estaba enfermo y no sabía por qué. Le hicieron estudios, y era porque le hacía mal la carne. ¿Y qué le daba la mujer de comer todos los días? ¡Carne! Las peores son las actrices, igual.

—¿*Por qué*?

—Porque nunca se bajan del escenario. Bueno, algunas sí, pero la mayoría tardan. Son ficción en la vida real. ¿Siguen con actrices esos?

—¿*Quiénes*?

—Todos los rockeros. —Y enumera: Calamaro, Mollo, Fito, Iván Noble—. No la entienden, ¡es con modelos! ¡Hay que estar con modelos! Con actrices no existe. Además, no les mejoraron mucho la música esas actrices, ¿no?

Hoy, en esta tarde calurosa, Charly no está peleador. Y tiene los brazos cubiertos de cortes, muchos y bastante profundos, aunque ninguno es una herida alarmante: se los ve muy claramente a la luz del día, en el cuarto limpio y aireado. Heridas que vienen, sospechas que van, desarma y sangra. «Es mi vicio cortarme», explica, y cuenta que se lastima con un cúter, el mismo que usa para sus collages y sus varias labores de diseño, como el cuadro de él con Menem y el de los Rolling Stones con Menem que cuelga sobre su cabeza y sobre el que escribió «Prostitution».

¿Fue prostitución tocar para Menem en Olivos, o qué fue? Ese encuentro hizo que muchos le bajaran el pulgar, incluso gente que lo amaba (casi) incondicionalmente. Hay fans que dicen no ser capaces de perdonarlo. «Cuando yo fui a Olivos fue lo más. Él es fan mío. Yo fui a tocar para él. Quería ver si era humano. Y era. Le saltó una lágrima con “Los dinosaurios” y la tengo filmada. Fue un delirio.

Mucho más divertido que ahora con los Kirchner. Sé que los músicos van a tocar a la Rosada, es un embole. Lo vi a Kirchner diciendo "nosotros". "¿¡Qué nosotros!? ¡Yo!"» Para Charly, un presidente es aquel que se acerca a los artistas importantes de su pueblo, los respeta y los pone en su lugar. Aquel que elige al mejor de los artistas, y lo distingue. Menem hizo eso por él. Charly puede ser pueril y egoísta, a veces. Y no cede su estatus de estrella que está más allá de politiquerías. Él merece ser recibido por el presidente, él anda en limusina, él es *Say No More*; el que no escucha, el que emite.

No quiere hablar mucho de Menem, igual. Insiste en sacarse fotos con los cortes de los brazos. Heridas que lo llevan a la sangre, y entonces cuenta su internación en Austin, Texas en marzo de 2007. Está relatada en el libro *Say No More* de Sergio Marchi —en su versión actualizada—, pero Charly tiene su propia forma de narración que es puro surrealismo mágico. Llegó a Texas en silla de ruedas, cuenta, para ir a un recital de Pete Townshend invitado por Andrew Loog Oldham. Era un raro show del ex-Who, y Charly no dudó en tomarse el avión. Algo pasó en el concierto, según Andrew, cuando Townshend cantó «Let My Love Open the Door», algo que impactó emocionalmente a Charly hasta demolerlo. «Yo me acuerdo de que me pasé como ocho días en un hotel tomando whisky y fumando faso. Rompí todo en el hotel, reviví *Tommy*. Ya me había pasado de chico: para mí *Tommy* era real, era mi vida. Después me quise ir, quise volver a Argentina, y en el aeropuerto me preguntaron qué mes era, y les dije cualquiera. Si era marzo les dije junio, algo así. Entonces me ofrecieron internarme. Me trataron muy bien. Nada que ver con cómo me tratan acá. ¡Nada que ver! Me preguntaron si quería cambiarme la sangre, algo loco, que yo había leído de los Stones, en las revistas. ¡Sí!, les dije y fui a donde me proponían.» En la clínica, que él recuerda como una suerte de cámara futurista, blanca y brillante, lo trataron como correspondía a su fragilidad, hasta le pusieron un brazalete que prohibía darle cualquier tipo de drogas, una protección de alérgico, una garantía de distancia, una realización del no toquen, no quiero que me toquen. «Me daban flanes violetas. No sé de dónde los sacaban. Era todo así, de otro planeta. Me cambiaron la sangre: de un lado del tubo salía mía, espesa, y del otro entraba un elixir. Era sangre de vírgenes del Amazonas, un líquido cristalino. Es un programa de desintoxicación con toda la tecnología más de lo más en Houston, que es para poca gente, no lo conoce todo el mundo. Pero cuando volví acá, que estaba perfecto, no me querían creer.»

—¿*Qué no te querían creer*?

—Que estuve ahí. Que me cuidaron. Yo venía tan limpito que, cuando volví, me dieron unas pastillas y las tomé, acostumbrado al trato delicado que me venían dando. ¡Y eran unas pastillas súper

densas! Igual: nunca me creen.

Charly mira por la ventana, y después desliza los dedos-garra por el teclado que tiene sobre las piernas de faquir, bajo su cuerpo de aguja. Sabe que su mente es un tapiz. Y se explica. «Pasa que hay un porcentaje de verdad y de mentira en lo que cuento. Y ni yo sé la diferencia.»

«¡Anotá!» es la orden otra vez, y si no soy rápida, Charly me arranca el cuaderno de las manos y él mismo escribe lo que quiere. «Charly es lo más, lo demás no existe», por ejemplo. Ahora, sin embargo, quiere dictar. «Esto es lo que dijo Ken Lawton, el terapeuta que vi en Bath: "Virtudes: memoria excelente, buena persona, no quiere cambiar. Defectos: a veces se olvida el cepillo de dientes."»

No quiere cambiar. Acaso porque, como a Tommy, lo quisieron cambiar demasiado. «Mi mamá me pegaba las orejas con cinta scotch porque decía que las tenía separadas. Todo ortopedia.» Odia a su madre. Extraña a su papá, que se murió hace mucho. Tiene una foto muy grande con él, Charly es chiquito y hermoso, el padre sonríe.

—Parecés muy contento ahí.

—Y cómo no iba a estar contento, con este hombre —dice, casi emocionado.

El padre lo dejaba ser, o al menos ese es su recuerdo idealizado. Y así lo canta en «Kill Gil—Transformación», una canción que termina a lo Andrew Lloyd Webber, puro Evita, tan emocionante, donde se explica: «No digas que estoy mal, yo la estoy pasando bien, yo sé por qué / No insistan en ponerme cerraduras / Soy libre y no pienso desistir / Cuando quiero salir, no me importa morir / No tengo fin.» El artista que hace rato parece terminal extrema la lógica de sus letras. ¿O son sus letras las que extreman la lógica de su vida emocional, como él dice desde hace diez años? Como sea, todos los que quieren ayudarlo o se acercan a él, terminan expulsados o abandonan, se llamen hijo o manager. O quizá son rechazados por la propia intensidad de la situación: es difícil estar cerca de una bola de fuego que se alimenta de música y estado de arte permanente. Ese también es el *constant concept* y Charly, como los verdaderos e importantes artistas de vanguardia de todos los tiempos, le pone el cuerpo de forma literal.

Si los discos de Charly García son geniales o no —o siquiera buenos—, si sus shows excéntricos (solo con auriculares con la música por FM, como en la presentación de *Kill Gil* en el Faena) valen la pena o ya no tiene mayor sentido ser espectador de sus caprichos, todo es debatible. Pero su presencia marca un signo de los tiempos con dolorosa precisión. La democratización de la tecnología tuvo una consecuencia que quiebra el paradigma que hasta hace poco constituía la industria cultural: amplió la posibilidad de expresión. Cualquiera

puede grabar un disco, sacar una foto, escribir un cuento, subirlo a internet, llamarse artista. Este momento es la bisagra, caminamos sobre hielo frágil: lo cierto es que todos estamos buscando desesperadamente una instancia de legitimidad. Hasta él, que definió a una generación con Sui Generis, el que conjuró a la Argentina de plomo escribiendo: «No cuentes qué hay detrás de aquel espejo: no tendrás poder / ni abogados / ni testigos / Enciende los candiles que los brujos piensan en volver a nublarnos el camino.» El que despertó de una patada al bucólico rock nacional-pastoral con *Clics modernos* gritando, una vez más, que no lo dejaban salir y, más tarde, que estaba solo y confundido a la vez. Ahora mismo Charly es el que comprende que la radicalización implica soledad: es el más contundente artista conceptual argentino, y hace arte conceptual para gente que le pide otra cosa. Un recital prolijo, por ejemplo. Buena conducta. Un disco de canciones como los de antes. Charly se siente malentendido, o directamente no comprendido. Es posible que hasta tenga razón. También es posible que su búsqueda sea estéril en estos tiempos. La vanguardia es así. En tiempos de completa falta de certezas, de significados destrozados, no hay más brújula que las convicciones. Charly se sorprende cuando lee sus reportajes viejos, porque le parece que siempre dice lo mismo. Sucede que hay un par de cosas en las que cree, y eso no cambia. Sí, agrega bravuconadas y provocaciones que a veces son gratuitas y otras adolescentes, pero ese porcentaje de pavada también es parte del rock. El centro de sus convicciones se mantiene. Y una de sus convicciones es la calidad de la música. Por eso busca a Andrew Loog Oldham, porque fue el productor de los Rolling Stones en la maravillosa era de los arreglos sofisticados y Brian Jones, a mitad de los años sesenta. Por eso no quiere editar su disco por lo que llama «el sello Monchito» y mucho menos una edición de autor, independiente, horror de los horrores. Cuando él era chico y estaba en el trance sagrado de poner un disco de los Beatles en la bandeja, cuando el vinilo giraba, lo que Charly veía era el nombre del sello. Charly cree en las instituciones del rock: se ilumina cuando nombra a Decca, a EMI-Odeón. No es un viejazo. No es un conservador. Es un artista que está cuestionando el estado de cosas, y se pregunta por el nuevo paradigma, lo interpela en carne viva. Puede putear en orden a las tres mayores productoras de la industria del rock local, puede despreciar a los que manejan las discográficas: ese es su enemigo hoy. Dice que no quiere hablar con contadores que, encima, son pendejos. Empleados que no saben de música ni de artistas. Quiere que vuelvan los viejos empresarios, los que paraban la oreja y decían: «Es esto.» Productores y empresarios como Phil Spector, Sam Phillips, George Martin. La mediocridad del rock local convertido en una industria que lo margina por no quedarse

callado, aunque Oldham le explicó que, para lidiar con ellos, debe ser «simple e hipócrita». Ya no le sale. La fragmentación que encuentra no le cierra. El «arte» que encuentra no le mueve un pelo.

¿No entendió y se quedó afuera? Su odio por el MP3 y las computadoras es de una intensidad insólita, furibunda. Quizá se quedó afuera, como dijeron que se quedó Dylan cuando apuntó que ya no se hace buena música porque el CD no sirve como soporte y el mejor sonido era el del vinilo, y los discos se graban de forma analógica o no se graban. Esa desorientación de Charly es dolorosa de ver pero profundamente verdadera, y él la canta en «Telepáticamente»: «Cuál es la salida, cuál es la pared / Dónde está la herida, dónde está el dolor / Dónde está la guía, dónde está el amor.»

—¿*Qué no te gusta de las bandas nuevas*?

—Nuestro rock era bueno. Vos escuchás a Almendra y no lo podés creer. Acá no saben tocar rock, y lo que se inventó era una cosa que no tiene nada que ver con lo que pasa ahora. Estos pendejos graban en su casa y no corrigen nada, lo dejan así. Y si no, tenés a los chabones. Esas bandas que siguen al público, no al revés. Músicos que escriben para la hinchada. El concepto de artista está demasiado democrático. Para la gente del negocio es más fácil conseguir un pendejo lindo y decirle lo que tiene que hacer. Y tapizar el auto con piel de músico. Nadie tiene ideología interesante; antes lo importante era qué estabas diciendo, o si tenías algo para decir. Tampoco hay técnicos. Nadie te hace los discos, es todo Pro Tool. Pero aunque a mí se me puede ocurrir una idea, necesito alguien que la ejecute. Un técnico no es una cosa menor, un productor es importantísimo. Eso no se hace más.

—*Hace diez años le decías a* Rolling Stone *que los discos los hacías casi todos vos. ¿En* Kill Gil *tocás todo de verdad*?

—Sí. Eso tampoco se lo bancan, que toque todo.

—*Pero ¿quiénes no se lo bancan?*

—Los de EMI, me dicen boludeces de la lista de músicos.

Otra vez *Kill Gil*, entonces. El gran disco que no puede ser. La postura de la discográfica, no enunciada oficialmente pero reconstruida a partir de varias conversaciones, puede resumirse así: EMI no pretende ser una traba en la carrera de García, pero Charly le debe un disco a la compañía. Grabó *Kill Gil* con dinero de EMI, superó ampliamente el presupuesto disponible, nunca entregó el disco y EMI no está interesado en lanzar un CD que ya tienen todos quienes lo quieren porque lo bajaron en forma pirata. Se pensó en hacer un buen *packaging* con *Kill Gil*, sumarle *bonus*, imágenes para un DVD y contrarrestar así la piratería y el hecho de que ya haya circulado, pero Charly no envía el listado de músicos participantes e invitados en cada tema, ni la autoría de ninguna canción, lo que podría significar juicios en puerta para EMI y para el propio García. Así, si no entrega una

nueva producción, no volverá a grabar y lanzar oficialmente ningún disco. Si entrega un nuevo disco, cumplirá con el contrato y estará nuevamente libre para negociar su futuro con EMI o cualquier otra discográfica.

Charly dice que a Andrew Loog Oldham le pagó él, de su bolsillo, y que para grabar *Kill Gil* vendió un departamento. Como necesita plata, sigue el camino de las modelos top: no sale de su casa por menos de veinte mil pesos. «Ahora no lo paga nadie» dice, «pero ya los van a pagar.» Su obsesión, a la que dedica horas y horas de regrabaciones y arreglos caseros, es terminar *Kill Gil*: «Lo que voy a hacer va a dar miedo. *Kill Gil* va a dar miedo. Quiero que la gente sienta lo que sentía en la época de la dictadura.»

Charly afloja un poco después de lanzar su mensaje admonitorio, ambiguo pero claro en la intención de sacudir. Está radicalizado, y lo sabe. También intuye que la radicalización en estos tiempos *hiperadaptados* significa soledad. Y está claro que lo intuye porque eso es *Kill Gil*, el personaje: un radical. Un terrorista, un guerrillero. Otro signo-personaje de los tiempos. Charly cuenta la historia, y como la cambia todo el tiempo, porque la vanguardia es así, esta es una versión posible. «*Kill Gil* nace en Palermo Bagdad. Se va a Estados Unidos y hace lo mismo que hacen todos los guerrilleros para poder lograr su objetivo final: se adapta. Pero no va a poner bombas, no al principio. Acá deja en su lugar a la talibana, que es una mujer velada. Es medio choto eso, pero bueno, ¡es metáfora! ¿Y entonces? Bueno, lo contratan como modelo publicitario. Y un día pasa por un lugar que le despierta sentimientos nobles y cambia. No es más terrorista o guerrillero. Dormía con la mitad de la cama ocupada por una bomba. Pero después resulta que no es una bomba: es un armazón. Entonces empieza a dormir solo. Más tarde, va al médico. Y el profesional que lo ausculta tiene oído absoluto y le dice que es un la. Entonces él sabe que las torres gemelas son un diapasón. Para los que no saben: el diapasón vibra en la. Y la talibana se le aparece en sueños. Es una mujer hermosa. Pero nunca se sabe si es real o no. Entonces inventa la remera que dice I Hate New York, se convierte en un acólito de Warhol y decide hacer un disco. El disco tiene canciones para la mamá, para el hijo, para la novia. Si descubren el mensaje críptico que escondió en esas canciones se salvan, y si no, fueron.»

La narración-historia-película que cuenta *Kill Gil* transcurre en 1984 y tiene varios finales posibles. En uno, el exterrorista sale con su guitarrita del estudio, fundido a negro, nubes sobre Central Park. Se sabe entonces que no puso la bomba, porque están las Torres Gemelas en pie. Pero hay otro final, tras otro fundido a negro. La cámara va hacia un cine donde se anuncia una película con Bruce Willis en la que Nueva York es atacada por rusos, mosquitos, King Kong, todo

junto. El plano se abre y se ve que no es solo una ficción: la Quinta Avenida está destrozada, y entre los escombros resalta una remera amarilla que dice I Love NY.

En otro final, el exterrorista se hace millonario vendiendo la remera de I Hate NY. Que sería como la corbata-piano.

Ese final le gusta bastante a Charly. «Tony Bennett llamó para decirme que "Happy & Real" —una preciosa canción de *Kill Gil* con Charly solo al piano— es el mejor tema que escuchó en años. ¡Ojalá lo grabe!» Lo pone, para que lo escuchemos otra vez. Es en inglés, y dice: «Sometimes I feel happy and I feel blue at the same time.» Triste y feliz al mismo tiempo. «El año pasado, para mí, fue espantoso», susurra con sinceridad, y en toda su charla flota la ausencia de pares, de músicos con los que compartir: hay una foto de Charly y María Gabriela Epumer en el living donde ella parece ángel guardián pero también, sobre todo, compañera. Pero no le gusta mostrarse vulnerable. «No quiero nada bajón», grita, y señala con el dedo el máster negro y amarillento de *Kill Gil*. «Seis cosas hay en la vida: salud, dinero y amor, sexo, droga y rocanrol. El que tenga una de esas que me escriba o que me hable. Por favor. Gracias. Y hasta luego, señorita.»

11 de junio de 2008,
Rolling Stone, Argentina

MALUCO BELEZA

«Nací en Brasil por un infortunio del destino», se lamentaba Raul Seixas, el mito del rock, el artista adorado, y uno de los personajes más extraños de la música popular de Brasil. Le hubiera gustado, quizá, nacer en Londres o California, donde los hippies y el rock no eran una rareza, y las ciencias ocultas vivían un revival en la década experimental de los sesenta. Pero nació en San Salvador de Bahía en 1945, hijo de una familia tradicional que, cuando Raul tenía diez años, se mudó a una casa que quedaba al lado de la Embajada de Estados Unidos. En su adolescencia, Raul aprendió inglés y conoció el rock'n'roll de Elvis Presley y Chuck Berry gracias a sus vecinos. Se sentía un marginal: los jóvenes de su condición social escuchaban bossa nova. Y él la detestaba: «La bossa nova significaba ser nacionalista, ser brasileño. Si te gustaba el rock eras reaccionario, entreguista, alienado. No me gustaba la bossa. La odiaba. Nada me ligaba a la cultura musical brasileña.»

Raul Seixas fue un compositor único y extravagante que se mantuvo aislado de la línea de la música popular brasileña. En su Bahía natal libraba una sorda batalla con Caetano Veloso, que tocaba bossa nova en el teatro Vila Velha, mientras Raul llevaba su rock'n'roll proletario al Cinema Roma. Se conocían, y la antipatía era mutua. Pasó el tiempo, los tropicalistas tomaron elementos del rock, el rencor se desvaneció, pero Raul siguió solo; lo consideraban un delirante. El crítico Gonçalo Junior escribió en *La Gazeta Mercantil*: «Es extraño que la izquierda brasileña nunca le haya dado mucha importancia al hecho de que Raul tuvo que pagar un precio alto por confrontar a la dictadura brasileña con himnos filosóficos contestatarios. Pero su aislamiento determinó que su música siguiera un camino singular: sus primeros cuatro discos anticipan todo lo que pasaría en los siguientes treinta años de rock brasileño: el rock militante y político de Cazuza y Legião Urbana, los conflictos existencialistas y urbanos de Ira!, el erotismo y la provocación de Ultraje a Rigor. La fusión de rock con ritmos nordestinos que logró fue impactante y original. Fue un visionario.»

* * *

En 1965, el presidente de facto Humberto de Alencar Castello Branco prohibió los partidos políticos y profundizó la represión de la dictadura militar instalada en 1964. El campo de la cultura resistía con la aparición del Tropicalismo y sus temáticas políticas y sociales, el Cinema Novo de Glauber Rocha y las manifestaciones estudiantiles. En 1968 se prohibieron las manifestaciones públicas de protesta. En ese año, Chico Buarque se exilió a Italia, y Caetano Veloso y Gilberto Gil, después de ser encarcelados, escaparon a Londres. Raul Seixas, mientras tanto, se mudaba a Río de Janeiro con su primer grupo de rock, Raulzito e Os Panteras. Se puede pensar en el primer Seixas como en un joven despolitizado; pero sería más justo entenderlo como un artista que prefería una forma de expresión distinta para su forma de ser contestatario. Una forma más romántica. Llamaba al *establishment* «Monstro Sist» y prefería enfrentar a la represión con la música que él consideraba revolucionaria, provocadora. Para Seixas, el rock era una forma de paganismo, una música proveniente del blues y el jazz, ritmos negros que en definitiva se originaban en el África salvaje y pagana, la misma que había traído a Brasil el samba y la macumba.

Su primera excursión rockera no fue exitosa. Nadie quería escuchar *covers* de Los Beatles, y el disco de Os Panteras fue un fracaso. Deprimido, Raul volvió a Bahía, a encerrarse en su habitación, a someterse a tratamientos psiquiátricos y a leer. Pero lo rescató de su reclusión Evandro Ribeiro, director de CBS, que en 1970 lo contrató como productor. Raul fue feliz un tiempo, trabajando en discos de artistas populares como Jerry Adriani, Renato e Seus Blue Caps o Trio Ternura. Pero, poco a poco, se empezaba a notar por qué, con los años, se lo conocería con el mote de Maluco Beleza («Loco Lindo»). Un día se apareció en su estudio Sergio Sampaio, un auténtico maldito, que estaba a años luz del aburguesado Raul. Gran conocedor de la música popular brasileña, vivía en la calle y dormía en velorios o en pensiones, convivía con travestis, delincuentes y militantes políticos, pasaba hambre y sufría de tuberculosis. Raul lo consideró un genio, y le grabó dos discos, que fueron ignorados por el público. La amistad con Sampaio se fortaleció cuando junto a Miriam Batucada y Edy Star grabaron para CBS un álbum mítico, a espaldas del director del sello, que se encontraba de viaje. *Sociedade da Grande-Ordem Kavernista apresenta Sessao das Dez* fue una locura que mezclaba la experimentación de Frank Zappa con el rock pesado, y un fracaso total. Tanto que cuando el jefe Ribeiro volvió, decidió echar a Raul Seixas de CBS por atrevido e incompetente. De aquella *Sociedade da Grande-Ordem Kavernista* solo queda vivo Edy Star. Miriam Batucada

murió de un infarto en 1997. Sergio Sampaio murió en 1994 de la misma enfermedad que mató a Raul Seixas en 1989: una pancreatitis crónica agravada por alcoholismo.

* * *

La vida de Raul Seixas cambió radicalmente cuando conoció al amigo que lo marcó hasta el fin de sus días: Paulo Coelho. En 1972, el escritor más famoso de Brasil dirigía una revista de esoterismo y fenómenos paranormales llamada *A Pomba*. A Raul le interesó mucho un artículo sobre los ovnis firmado por Paulo, y se contactó con él. De la inmediata amistad surgió la colaboración creativa más brillante del primer rock brasileño, y la más misteriosa. Alrededor de ellos se teje una trama de mitos y leyendas inquietante, que ambos se ocuparon de fomentar. Vestidos de negro, barbudos, de anteojos oscuros, parecían querer revivir en Brasil esa conjunción de rock y esoterismo que perfeccionaron Led Zeppelin, The Doors y The Rolling Stones. Y, como sus ídolos, tomaron como guía al ocultista referente de los sesenta: Aleister Crowley (1875-1947).

Su sistema mágico no podía más que seducir a la contracultura: Crowley, en su juventud, había roto con los ocultistas «organizados» en sociedades secretas como la inglesa Golden Dawn (de la que eran miembros William Butler Yeats, Arthur Machen, Bram Stoker y Gustav Meyrink, entre otros), y propuesto un sistema abierto que incluía magia sexual, comunidades de iniciados y una libertad total para el consumo de sustancias prohibidas. En 1904, durante una estadía en El Cairo, Aleister Crowley recibió la visita de Aiwass, un Jefe Secreto, una antigua divinidad. Aiwass le «dictó» el Libro de la Ley. Sus versos dicen: «No hay ley excepto la que dice “Haz lo que quieras”… La palabra de la Ley es Thelema (voluntad)… Todo hombre y toda mujer son una estrella.» La divinidad también le habría informado a Crowley que debería llamarse «La Gran Bestia del Apocalipsis» y firmar con el número 666, el número del diablo. Según Crowley, pagano, esto era una expresión de rebeldía ante el dogma de la Iglesia, no una adoración del demonio. Pero el ocultismo es ocultismo al fin, así que quién sabe a quién o a qué se dirigía Crowley en realidad. Varios años después de la revelación, Crowley formó su orden, la O.T.O. (Ordo Templi Orientiis), que tenía su filial en Brasil, dirigida por el siniestro Marcelo Motta.

Aquí comienza el itinerario tan difícil de comprobar. Se dice que el entrenamiento mágico formal de Paulo Coelho comenzó en 1973, cuando le escribió a Motta y fue admitido como adepto, con el nombre mágico de «Staars» y después, avanzada su iniciación, «Luz Eterna 313» o «Frater Lucifer». Motta y Coelho iniciaron en el culto de

Crowley a Raul Seixas, que, sin embargo, nunca fue miembro formal de la O.T.O. Lo cierto es que, desde aquel momento, Seixas, Coelho y Motta comenzaron a difundir las ideas de Crowley a través de canciones. Qué más hacían, no es posible saberlo: supuestamente, toda la documentación de este periodo está en manos de la «Sociedade Novo Aeon», otra misteriosa sociedad secreta. En 1973, Raul Seixas lanzó su primer disco solista para Philips (la compañía que tenía a Caetano Veloso, Gilberto Gil y Gal Costa). Se llamó *Krig-ha, Bandolo*!, el grito de guerra de Tarzán. Allí incluyó una de sus canciones más hermosas, «Metamorfose Ambulante», una balada de melodía luminosa, clásico de la música popular brasileña que recientemente fue incluida en la banda de sonido de la película *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles y Katia Lund. Y aparecieron las primeras letras de Paulo Coelho, en canciones como «As Minas do Rei Salomao», «A Hora do Trem Passar» y «Cachorro Urubu». «A Hora do Trem Passar» tenía una evidente influencia de Crowley: hablaba de un tren que vendría a buscar a todos los elegidos para entrar en el Nuevo Eón, la Era de Acuario, periodo en que las leyes se romperían definitivamente y todos podrían vivir en plenitud. Los militares en el poder, mientras tanto, tomaban nota de los malucos esotéricos, sin saber todavía muy bien qué hacer con ellos.

En la presentación del disco en San Pablo, Raul y Paulo lanzaron el proyecto que acompañaría a la música: la «Sociedade Alternativa». Aún hoy no está claro de qué se trataba. Por momentos parecía un colectivo artístico, una performance psicodélica itinerante (con todos vestidos de riguroso negro y capas). La idea no era fundar una comunidad sino algo más anárquico, una revolución interior y personal, que uniría a todos los preparados para embarcar en el «Tren de las Siete» (el Siete no era un número azaroso: otro de los manuales mágicos de Crowley se titula *777*). El proyecto contemplaba la creación de la Cidade de Estrelas, en el estado nordestino de Minas Gerais, donde también se construiría una ciudad para presos, porque entre sus objetivos estaba destruir el sistema penitenciario. Repartían el manifiesto de la sociedad, ilustrado por Adalgisa Rios, la mujer de Paulo. Pronto todas las copias fueron capturadas por la Policía Federal, e incineradas por considerar al manifiesto un panfleto subversivo. El texto era el siguiente:

Nosotros te saludamos, María. Nosotros te saludamos, José. Y nosotros saludamos a los artistas brasileños que obtuvieron el silencio del resto del mundo cuando sus trabajos y sus cuerpos fueron censurados, mutilados, desaparecidos.

1. El espacio es libre. Todos tienen derecho a ocupar el espacio.
2. El tiempo es libre. Todos tienen derecho a vivir su tiempo, a

cumplir sus promesas y esperanzas.

3. Tomar cosas es libre. Todos tienen derecho a alimentarse del trigo de la creación.

4. La semilla es libre. Todos tienen derecho a sembrar sus ideas sin coerción de inteligencias o idioteces.

5. Los artistas no existen. Todos somos capaces de sembrar y recoger. Todos vamos a demostrarle al mundo nuestra capacidad de creación.

6. Todos nosotros somos escritores, amas de casa, patrones y empleados, clandestinos y caretas, sabios y locos.

7. El milagro más grande ya no será caminar sobre las aguas. El gran milagro será que todo el día, de la mañana a la noche, seremos capaces de caminar sobre la Tierra.

8. Éxito a quien lea este manifiesto. Porque todos somos capaces. Todos nosotros somos capaces.

Fue el fin. En 1974, la policía del gobierno militar del general Ernesto Geisel requisó los departamentos de Raul Seixas y Paulo Coelho, buscando documentos sobre esa sociedad «subversiva». Seixas fue secuestrado y torturado durante tres días para que diera los nombres de los otros integrantes del grupo. No habló. Finalmente, Seixas y Coelho —junto a sus esposasfueron deportados a Estados Unidos. Allí, Raul y Paulo se encontraron con John Lennon en Nueva York; el Beatle supuestamente quería formar una sociedad propia, parecida a la de los brasileños, llamada New Utopian. Raul sostuvo hasta su muerte que el encuentro fue real. La mayoría de sus biógrafos cree que jamás sucedió. Gracias al éxito del álbum *Gita*, el gobierno militar repatrió a Seixas a instancias de su sello discográfico. Le dijeron que todo había sido un «lamentable malentendido».

* * *

¿Por qué rompieron lanzas Paulo Coelho y Raul Seixas? Las versiones son infinitas, ninguna concluyente. En su estilo típicamente misterioso, Coelho sostiene que cuarenta y ocho horas antes de que la policía irrumpiera en su departamento, la noche del 25 de mayo de 1974, él y Raul invocaron fuerzas maléficas, pidiéndoles éxito a las potestades ocultas. «Raul nunca más fue el mismo. Comenzó su decadencia musical y fue el fin de nuestra amistad. Nos mezclamos con formas de lo oculto muy peligrosas y un día ellas decidieron manifestarse», confesó el escritor en 1992, año de la edición de *Las Valquirias*, el libro donde narra esa «manifestación» ocurrida en su departamento de Copacabana, que los asustó mucho. Otras fuentes

sostienen que esa «manifestación» ocurrió en un departamento de Londres… Y otras que, si el hecho ocurrió, Raul no estaba presente. Según Sylvio Passos, presidente del fan club de Seixas y amigo del músico, el que andaba en tratativas con el demonio era Paulo, no Raul, que solo sentía un interés literario y estético por Crowley, pero les tenía terror a los rituales. Raul se llevó los secretos de esa noche a la tumba; Paulo responde con evasivas, o a través de la ficción. Hace poco declaró que el triste destino de Seixas pudo tener que ver con «un camino equivocado», y confesó que muchas de sus canciones escritas fueron parte de un trabajo de magia negra, del cual está arrepentido.

Los discos «negros» son *Gita* (1974), *Novo Aeon* (1975) y *Há 10 Mil Anos Atrás* (1976), los mejores de su carrera. Canciones como «Sociedade Alternativa», «Loteria da Babilonia», «Rock do diabo», «A Maça», «Caminhos I», «Canto para Minha Morte», «Gita» o «Eu Nasci há 10 mil Anos Atrás» son clásicos sencillos con letras que difundían una mezcolanza de teorías esotéricas. Juntos escribieron sesenta canciones. En «Canto para Minha Morte», Coelho parece profetizar la muerte de su amigo: habla de un paro cardíaco y de una noche de whisky. No era la primera coincidencia siniestra en las letras; en «Ouro de Tolo» cantaba: «Ustedes no entenderán de lo que hablo / hasta el día del eclipse.» Raul murió el 21 de agosto de 1989; la noche anterior había ocurrido un eclipse lunar, el primero en cien años. En sus veintidós años de carrera, lo acompañaron veintidós compositores; veintidós son los Arcanos Mayores del Tarot. Raul hizo referencia específica a los Arcanos en 22 canciones: a «El Colgado» le corresponde «Canto para Minha Morte», al Eremita, «Metamorfose Ambulante» y así sucesivamente. Hay que señalar que los veintidós arcanos forman, en la tradición esotérica, el Árbol de la Vida. Los fans creen que lo planeó; los escépticos conceden que la casualidad es sorprendente.

Hacia fines de los setenta, Raul y Paulo volvieron a intentar trabajar juntos. La última colaboración fue en 1979, año en que los problemas de salud de Seixas, que era diabético y sufría de pancreatitis crónica, comenzaban a influir en su trabajo, y las ventas de sus discos se resentían, a pesar de que en 1978 había editado *O Dia em que a Terra Parou*, el disco que contenía su canción más famosa, casi su firma, la etérea «Maluco Beleza». ¿Raul fue en busca de su amigo brujo para invocar a las fuerzas que antes le habían conseguido el éxito? Todo lo que se sabe es que alquilaron tres suites de un hotel de Campos de Jordao, y como no se hablaban, se pasaban papeles por debajo de la puerta. Después de cinco días encerrado, Raul tuvo que ser llevado al hospital, inconsciente y deshidratado. Su esposa de entonces, Gloria Vaquer, lo había abandonado, espantada por visiones

y mensajes del más allá. Nadie sabe qué pasó en el hotel; Raul entró en los años ochenta en pésimo estado, y Paulo comenzó el camino que lo llevaría a ser uno de los más famosos escritores del mundo. Si hubo un pacto, está claro quién obtuvo los beneficios.

* * *

La década del ochenta fue desastrosa para Raul Seixas. Vivía paranoico y aterrorizado, convencido de que un fan iba a asesinarlo sobre el escenario. Apenas tocaba en vivo. Y cuando lo hacía, muchas veces el público dudaba de que fuera él. En 1982, durante un show en Caiaieiras, San Pablo, se presentó sin barba. No lo reconocieron. Para colmo, estaba tan borracho que no podía recordar las letras de las canciones. La multitud comenzó a gritar que era un impostor, y la policía tuvo que ayudarlo a salir; estaban a punto de lincharlo. Los oficiales tampoco le creyeron: como Raul no llevaba encima su documento de identidad, lo golpearon toda la noche, por farsante, en una comisaría. Por instinto de supervivencia no volvió a tocar en vivo hasta un año después.

Su entorno estrambótico incluía (cuándo no) a un argentino, Oscar Rasmussen, que escribió varias canciones para Raul y casi lo convenció de contratar karatecas como guardaespaldas. La amistad con Rasmussen se disolvió cuando otro amigo argentino, Hugo Amorrotu, fue asesinado de un tiro en su departamento de San Pablo. Raul quedó libre por falta de pruebas. «Raul ni siquiera atendía el teléfono», dice Rita Lee, que lo conoció en los sesenta. «Lo rodeaban vampiros. Parecía la mafia de Memphis.» Tuvo dos matrimonios, con Kika Seixas y Lena Coutinho, y ambas lo abandonaron. Recién en 1988 pareció reencontrar su camino, cuando conoció a José Roberto Abrahao, jefe en Brasil de O.T.O. Antigua, movimiento de origen haitiano y disidente de la O.T.O. oficial de Marcelo Motta (que para ese entonces había muerto en extrañas circunstancias). Juntos compusieron las canciones de *A Pedra do Genese* en 1988, el penúltimo disco del cantante; en la tapa posaba con un manual de magia de Abra Melim, supuestamente el mismo que habrían usado con Paulo para el famoso «pacto». Poco después, apareció Marcelo Nova, a quien Raul llamaba «Marceleza», un amigo que lo empujó a dejar atrás su aprensión y salir de gira, y con quien grabó *A Panela do Diabo*, un disco en vivo que tenía «Rock das Aranhas», una canción erótica que fue censurada. Pero no alcanzó. A los cuarenta y nueve años, Raul Seixas murió solo, borracho y deprimido; había olvidado inyectarse su dosis diaria de insulina. Lo encontró su mucama. Al velorio asistieron más de cinco mil personas. *A Panela do Diabo* fue editado dos días después.

* * *

Desde principios del siglo XXI, el mito de Raul Seixas vive un renacimiento en Brasil. Aunque nunca dejó de ser un músico muy popular, y aunque sus fans, los leales «raulseixistas», jamás dejaron de difundir su trabajo y obsesionarse decodificando sus intrincadas letras, la industria lo tenía un poco abandonado. Esa ausencia se remedió con el lanzamiento, en 2002, de una caja de seis compactos: *Krig-ha, Bandolo!, Gita, Novo Aeon, Há 10 Mil Anos Atrás* y los dos de *covers, 30 Anos de Rock* y *Raul Rock Seixas*. La caja «Maluco Beleza» incluye todas las letras, fotos inéditas, notas, sonido digital y *bonus tracks*.

Pero la celebrada edición aparece en un clima enrarecido. La exesposa de Raul, Kika Seixas, tiene una hija menor de edad y es dueña de un tercio de los derechos del cantante. Feroz, no permite que nada salga de su esfera de influencia. Para colmo, está enemistada a muerte con Paulo Coelho. Entre los dos se han encargado de impedir que muchos artistas brasileños brinden tributo a Seixas grabando sus canciones. Coelho dice que se niega a prestar las canciones y letras porque es Kika la que no autoriza que se graben: «Es una actitud arbitraria e injusta. Yo, como amigo, siempre quise difundir a Raul en los países donde tengo libros publicados, pero ella me negó la autorización para grabar mis canciones con Raul. No voy a permitir que mi trabajo sea manipulado de esa manera.» Si no las grabo yo, no las graba nadie, parece decir Coelho. Y Kika, en el otro rincón, responde: «Coelho no se merece una respuesta. Es tan megalómano, ¿él, promocionar a Raul en el exterior? Jamás. Solo está preocupado por su propio marketing.» Mientras tanto, Coelho permitió que su canción «Há 10 Mil Anos Atrás» fuera parte de la banda sonora de una telenovela de O Globo, por lo que recibió jugosos dividendos, imponiéndose a los tironeos de Kika. Zé Ramalho, un cantante que quedó entre dos fuegos cuando quiso grabar un disco de *covers* de Seixas, se lamenta: «Fue la actitud de un pirata. Es una persona maquiavélica, rencorosa, vengativa y cobarde.»

El otro frente está abierto en Estados Unidos. Allí vive una de las hijas de Raul, Scarlet, fruto de su matrimonio con Gloria Vaquer. La chica viajó especialmente a Brasil para impedir la grabación de un tema inédito, «Equilibrio», que no habría sido escrito por su padre. Se enfrenta con Kika, que sí está interesada en la edición. Mientras tanto, el tío de Scarlet y cuñado de Raul, Jay Vaquer, lucha por editar un libro con un guión escrito en 1976 por Raul para una película que nunca fue filmada, *El Triángulo del Diablo*, una especie de *Easy Rider* que culmina en el Triángulo de las Bermudas. La edición del libro, con fotos y material fílmico, está detenida en Brasil por Kika, dice Jay.

Una editorial brasileña quiso publicarlo, pero Kika amenazó con un juicio si ella no podía decidir los términos del contrato.

La pelea por Raul sigue, y los «raulseixistas» continúan su culto fiel, que convierte a Raul en el artista brasileño con más páginas en internet, con un fan club capaz de editar material inédito de forma independiente y una vigencia que quedó clara cuando, en las marchas contra el gobierno de Fernando Collor de Mello, los jóvenes cantaban «Sociedade Alternativa». Arriesgado e irreverente, a Raul Seixas no le preocupaba ser comprendido. Coelho, que apenas habla de él, admitió en una entrevista reciente que si Raul no hubiera sido un adelantado a su época, tal vez no se hubiese sacrificado. Y contó que cuando se enteró de la muerte de su amigo, en París, sintió una terrible alegría. Como si Raul se hubiera liberado, al fin.

22 de junio de 2003,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

MUNDO PRIVADO. CUARTA PARTE

DONDE YO NO IMPORTE

Me gusta mi trabajo. Me gustaría, sin embargo, que no me gustara. Cada vez que me atrevo a decirlo enseguida me arrepiento, asaltada por imágenes de trabajos ingratos, degradantes, miserables, sufridos; agarrotada por las imágenes de explotados y humillados. Me siento desagradecida, egoísta: lamentar cualquier cosa relacionada con el trabajo me llena de culpa, como si funcionara la más tétrica de las amenazas maternas pronunciadas cuando, de niña, no tenía hambre: ¿Cómo no vas a comer? Pensá en los chicos barrigudos del África, esos que viste en la tele, con los ojos llenos de moscas.

¿Cómo puedo desear un trabajo menos grato? Y sin embargo. Me irritan cada vez más esas narrativas afrancesadas que eternamente lloriquean por la gris vida de la oficina gris, que equiparan la más seca de las existencias con cumplir horario, sacar fotocopias, tener cubículo propio y volver a casa siempre a la misma hora. Con frecuencia deseo un trabajo de ese tipo. Un trabajo que no me interese, que no me guste, que no signifique nada ni requiera mi firma, donde yo no importe. Un trabajo que no me dé culpa detestar, del que sea normal estar harta; un trabajo que me deje hastío, un buen sueldo y tiempo: tiempo para escribir, básicamente; porque escribir —literatura— no es trabajo. Escribir incluso puede ser sufrido, pero siempre es placentero. O es un alivio, al menos en casos como el mío: convivo con obsesiones que deben ser expelidas, de lo contrario hablo sola, me paso de parada en el colectivo, trato mal a la gente, escucho veinte veces seguidas la misma canción, detesto este mundo y vivo con el alma entre fantasmas, más reales que la gente, toda la gente, incluso la que amo. Estos dos fantasmas, por ejemplo, que desde hace meses están subiendo un terraplén (¿o trepan el costado de una colina baja?) para llegar al jardín de una casa abandonada, con las ventanas sucias, restos cotidianos en el suelo —CD rayados, un atrapasueños roto, fundas de almohada rasgadas, auriculares inservibles— y detalles de madera nudosa que no son exactamente de mal gusto, son más bien siniestros, si uno levanta esos detalles (terminaciones, esquineros) probablemente libere una tropa de cucarachas o de arañas, de bichos, muchos, que tiemblan y zumban ahí debajo (me dirán que ni las cucarachas ni las arañas zumban y es cierto, entonces es peor, esperan

en silencio). Y estos dos van hacia el jardín de esa casa, que está descuidado pero no es salvaje, un poco apestado eso sí, tiene una piscina de agua sucia llena de insectos y hojas y una pelota desinflada color amarillo y negro que flota entre la mugre, a veces gira con el viento. Suben desde hace meses ese terraplén, a veces por una escalera de cemento rústica, a veces por un camino de tierra muy marcado entre pastos secos, quemados, y tienen que ir ahí porque Él va a morir y ella tiene que matarlo en ese jardín, aunque no sé si decir *matarlo* porque ella no es humana, parece que lo es sin embargo, con el pelo lacio y la raya al medio, pero no es nada humana y es antigua, despiadada; Él tiene barba y es débil y hermoso, remera negra con el cuello cortado y olor a champú. Él trepa en zapatillas, ella va detrás y flota, pero Él no la ve flotar, no sabe que ella es silenciosa como los bichos que están debajo de la madera nudosa, porque lo aturden sus propios ruidos —el de su respiración, el de sus pasos— mientras sube. En fin: que ellos dos están yendo hacia ese jardín desde hace meses pero yo no puedo contarlo, no los puedo llevar hasta ahí porque, por ejemplo, tengo que ayudar en la edición de una nota sobre el nuevo disco de Paul McCartney.

Ah, pero qué divino, me dirán.

Pues no. Porque todo es relativo, casi siempre. Y yo odio a los Beatles. No estoy diciendo que no me gustan, o que prefiero a otros grupos, o que los escucho poco. Digo claramente que odio a los Beatles. Odio sus canciones infantiles y estúpidas que no me parecen ni luminosas ni alegres ni llenas de gracia; me dan bronca y ganas de destrozar con las manos, como se trituran las galletitas, con el puño cerrado hasta que solo quedan migas entre los dedos, restos que caen como una lluvia, imposibles ya de comer. Odio también sus carreras solistas, especialmente la de McCartney, el hombre más aburrido del mundo de la música, seguida de cerca por el sobrevalorado e insoportable Eric Clapton —con quien también tuve que colaborar para la edición de una tapa cuando vino a tocar y llenó River y, por suerte, no fui enviada a cubrir su show—. Pero, me dirán, prefiero leer una reseña sobre la garcha del nuevo disco de McCartney antes que trabajar en la administración de una empresa, ¿o no? Sí, especialmente porque no sé sumar y cualquier empleo relacionado con la eficiencia y los números me llenaría de desesperación, porque es igual que mandarme a saltar en garrocha: qué sé yo cómo se hace. No creo, sin embargo, que sea un signo de alma bella: creo que es una discapacidad. Y que el 80 % de la gente del mundo trabaja en empleos que, si no le disgustan, al menos no les provocan gozo. Está bien: es trabajo. No tiene por qué ser sufrido, pero tampoco tiene por qué ser una gozada.

A nosotros, los escasos periodistas culturales, no se nos permite el

lamento. Por fuerza, debe ser gozoso lo que hacemos. Ah, me dicen, nos dicen a todos, qué lindo que te paguen por leer una novela, por ver una película, por hacer una entrevista. ¿Y cómo responder? ¿Qué decir? ¿Chumo defender el esfuerzo y el cansancio de un trabajador de la cultura si muchos creen que un trabajador de la cultura es un privilegiado nada más por serlo? Porque no es un trabajo *de verdad*, vamos. De verdad son la neurocirugía y la docencia. Me tiene que gustar entonces, siempre y en todo momento, porque así se ha decidido, porque *está buenísimo*. Me tiene que gustar pensar sobre el avance del cine 3D. Me tiene que gustar leer una novela pésima cada semana y encontrarme con que no sé qué reseñar porque todo es de una fealdad y taradez vertiginosas. Me tiene que gustar entrevistar a gente con quien jamás conversaría. Me tiene que gustar *entrevistar*, una de las ocupaciones más extrañas posibles, claramente incompatible con mi timidez y miedo social. Me tiene que gustar todo esto y más y lo digo en serio, me doy la orden de que me guste, porque hay gente que trabaja en garitas de la autopista o limpiando jaulas de pollos en granjas-mataderos o curando niños con cáncer o juntando cartones o vendiendo pañuelos de papel en la calle y en el subte y en el colectivo. Y la mayor parte del tiempo funciona la orden: me gusta, como ya dije, me gusta mi trabajo. Está muy bien mi trabajo.

Freno. Porque, ¿de dónde me sale esta arrogancia? ¿Y si a todos los trabajadores que enumeré también les gusta su trabajo? ¿Por qué yo me creo que estoy en el mejor de los marfileños mundos? O mejor: ¿si todos esos trabajadores están satisfechos y agradecidos solo con el hecho de tener ese trabajo y es lo que les importa, la paga, poder darse gustos, comer algo rico, regalar algo lindo, salir bien vestido a bailar? Eso también me pasa: me encantan los efectos del trabajo, el sueldo acreditado a fin de mes para poder pagar la calefacción y tener una casa abrigada, juntar de a poco para volver a ver New Orleans o Uspallata, para comprar otra biblioteca y llenarla de libros sobre asesinos seriales o pintores simbolistas, para el asado y los regalos de cumpleaños.

Pero no puede ser así. Me lo dicen. Los demás saben: a los otros hay que escucharlos. Vos hacés lo que te gusta, qué suerte que tenés, ah, trabajar de lo que a uno le gusta, qué maravilla. Una maravilla.

No faltará el Superior Moral ni el Resentido que lea esto y me diga y bueno, renuncia y andate a trabajar al puerto. El puerto suele estar siempre presente en las fantasías de trabajo ingrato y yugado. ¿Saben qué? Tienen razón. Debería haber dicho que no a este pedido de nota de opinión, debería haberme echado frente a la televisión y dejarlo pasar, pero no lo hice porque es mi trabajo escribir y no sé decir que no porque me da vergüenza ¿Acaso no es una gozada y un placer

escribir, si escribir es lo que me gusta? Y no sé decir que no porque tengo miedo de que no me llamen más, de ninguna parte. Porque tengo miedo a quedarme sin trabajo y que, luego, por castigo cósmico, para coserme la boca y obligarme al arrepentimiento, a bajar el copete, a callar tanta arrogancia pequeñoburguesa, no vuelva a aparecer ningún trabajo. Ni lindo ni feo ni grato ni gozoso ni insoportable: ninguno…, es uno de mis terrores pánicos, la catástrofe, la miseria, la vida en una habitación de la casa de mis padres, el desprecio y la inutilidad, el castigo por no haber gozado, por insatisfecha, por ingrata.

Agosto de 2012,
Lamujerdemivida, Buenos Aires, Argentina

QUEJARSE DE LLENA

Estoy agotada, a las corridas, como loca, llego tarde, no doy abasto, no me da la cabeza, me olvido de almorzar, gasto en taxi porque no llego, no me alcanzan las horas, me quedo hasta la madrugada, me pongo el despertador, tengo ojo seco, estoy ocupada. Muy ocupada. Con cinco trabajos distintos. ¡O seis! Y trato de no quejarme jamás, sobre todo porque estamos en Argentina y, si expreso mi malestar y cansancio, me da culpa. No falta quien, además, señala que me quejo de llena. Que es una suerte, dicha y bendición tener trabajo en esta tierra. Y yo pienso lo mismo pero estoy sobrepasada, sobrecargada, abarrotada e hipersensible, además de irritable. Ayer nomás: no llegaba a horario a uno de mis compromisos laborales y, muy impaciente, casi lloriqueante, viajaba hacia allí en el subte. Pasó lo que nunca: afanaron en un vagón —no en el mío—. ¿Y qué hace la buena gente del subte cuando hay pungas en los vagones? Pues los cierran. Los detienen y cierran: el paraíso del claustrofóbico. Veinte minutos ahí encerrada, mientras la policía resolvía el tema de los arrebatos, en la estación Medrano del subte B, profundo y catacúmbico. Ya que estaba, ya que todos los pasajeros estaban al filo de la histeria, me puse a llorar. Pero no de miedo, la verdad: de claustrofobia, toco madera, no sufro, y de la locura de la inseguridad tampoco. Lloré porque llegaba tarde, porque estaba transpirada y desprolija, porque no tenía ganas de cumplir con ese compromiso laboral ni con ningún otro, porque faltaban cuatro horas antes de poder volver a casa y meterme en la cama a mirar la tele y abrazar a mi chico, porque el mucho trabajo no me cambia demasiado la vida financiera, porque no entiendo cómo llegué a esta exageración, esta sobreactuación de la vida ocupada, de la agenda colmada y los llamados frenéticos. Alguien me sugirió que, dado mi nivel de actividad, necesito un smartphone para poder resolver cosas por las calles. No. Yo a eso no llego. Antes me mato. Bastante me irritan los mensajes de texto de mi telefonito choto que reclaman, piden, sugieren, ofrecen, exigen, preguntan.

Por supuesto, lo de estar ocupada es una trampa. Ya lo dije: seis trabajos y no tengo auto ni casa. Pero la verdad es que no manejo: no quiero auto. Y casa ya nadie compra. Con una indemnización, nomás.

Yo, por lo menos, solo conozco propietarios que lo han sido vía la herencia o los buenos oficios de un abogado laboralista. La verdad es que no ahorro: gasto en viajes, en libros, en un alquiler caro de una casa grande, en ropa, en cosas gratas. Igual: soy trabajadora de la cultura, jamás seré rica. La verdad es que podría dejar uno de los seis trabajos y hacer lo que quiero, es decir, dedicarme más a la literatura, dormir, leer, dormir, volver a ver a mis amigos (¡hola! ¡todavía los quiero aunque nunca los llamo *porque no tengo tiempo ni de eso!*). Pero me agarra una paranoia muy típica del crecer en un país inestable económicamente y en una familia de clase media recontratirada que no es baja porque, bueno, mis padres tienen casa propia y son profesionales pero están ahí del límite. Decía, la paranoia: siento que si dejo un trabajo será como la primera ficha de dominó que se cae: arrastrará a las demás. Y me quedaré sin ningún trabajo, arrepentida y en la ruina otra vez. Tendré que cancelar el contrato de alquiler, abandonar la obra social y mudarme, con la gata, mi señor marido y los libros, a la casa de mis padres, adonde apenas caben ellos. Desde allí tendré que hacer quién sabe qué cosa si en ese apocalipsis que imagino queda en pie alguna red social que incluya actividades como las que yo puedo ofrecer. ¿Traducciones? ¿Clases de inglés? ¿Clases de apoyo de lengua para niños medio tarados? ¿Talleres de periodismo narrativo? ¡Qué curro no habré pensado hace diez años cuando, en efecto, estaba amontonada en la casa de mi madre, durmiendo contra una pared húmeda! Ahora ya la arreglaron, esa pared y los pisos y tantas cosas: refaccionada, la casa de mi madre es mucho más linda en su versión 2012. Pero yo me acuerdo de esos años sin futuro previos a la crisis terminal: hasta escribí guiones para documentales sobre agricultura y ganadería, todavía recuerdo vivamente a ciertos apicultores del Chaco y puedo explicar con relativa sencillez qué es la fiebre aftosa y cómo evitarla. Tratar de conseguir trabajo entonces era muy complicado: no lo tengo que explicar, lo atravesamos todos. Decir que no ahora, dejar un trabajo, abandonar un puesto por cansancio o hastío me provoca un vértigo panicoso.

Pero no es el único motivo. Es el motivo más correcto, la carta del trauma socioeconómico, la joven trabajadora que teme ser pobre. También existe, me doy cuenta, una dosis de vanidad en esta trampa de estar siempre ocupado. Y otra dosis de cobardía. Quiero decir: es gratificante sentirse requerida, solicitada, buscada, explotada incluso; es bueno para el amor propio decir que no y, del otro lado del teléfono, escuchar la decepción y luego la insistencia. Una siente que sirve; que hace bien lo suyo; que no vive al pedo y que alguien la recordará cuando se muera. Estar siempre ocupado es una buena armadura contra el vacío: la vida no puede ser trivial y sin sentido si una está siempre en demanda y requerida.

Lo de la cobardía se relaciona con aflojar con la cantinela de la crisis y el trauma y los factores socioeconómicos. Francamente: yo escucho a las viejas en el supermercado chillando por la crónica ansiedad argentina de atesorar dólares y me dan ganas de matarlas y morirme porque mi fe en lo humano se derrumba. Entonces, ¿por qué tanto miedo a carecer de dinero? ¿Por qué, si la avaricia me produce asco, actuar como una acumuladora obsesiva? ¡Si además gano poco! ¡Y lo poco que gano me lo gasto en libros de fotos de Elvis! ¿Por qué no marchar hacia una casita en la provincia, con estufa a leña, y dedicarme a hacer lo que supuestamente quiero hacer? El ocio no es un vicio ni una estupidez: es, probablemente, una de las mejores cosas que se pueden hacer mientras se está vivo. De hecho, el periodo limitado de vida que tenemos debería dedicarse a pasar tiempo con la poca gente que uno ama y a conocer y disfrutar las pocas cosas hermosas que hacen unos pocos seres humanos. Pocas, sí, pero menos son los años, y es cierta aquella cita que dice «tantos libros, tan poco tiempo». Hay que tener coraje para salirse un poco del mundo y no sentir que hacerlo es una burla a los realmente excluidos, a los que solo pueden estar fuera del mundo porque no tienen elección. Yo puedo elegir, todavía —nunca se sabe cuándo se puede perder el poder sobre la propia existencia—, pero no me atrevo. Y sigo aceptando pedidos y haciendo cosas que no me gustan mientras espero algo —¿una tranquilidad, un reaseguro?— que, lo sé, nunca vendrá.

Revista *El Guardián*, Argentina

EL ALTA

Por cuestiones de extrema ocupación —estoy sobrecargada, sobreexigida, estresada, harta y al borde del robo a camión de caudales— me vi en la necesidad de pedirle a mi psicólogo un cambio de horario, más conveniente.

—¿Cómo te viene el mismo día, pero un turno más temprano?

—Bien —contesté francamente.

—Es que, casi seguro, tiene el alta la paciente que viene justo antes que vos, mirá qué justo.

Qué justo, qué maravilla. Me vino a la mente la imagen de la paciente del turno anterior al mío. Una mujer de mi edad que jamás me dijo buenas tardes ni me miró a los ojos, comportamiento maleducado muy común en la sala de espera de los terapeutas porque allí el que no está fóbico es vergonzoso o sencillamente está desquiciado. Su mala onda no es el punto, igual. El interrogante que me tiene a maltraer hasta ahora es: ¿Por qué ella tiene el alta y yo no? ¿Cómo llegó a que nuestro psicólogo le dijera «ya está, no me necesitás más», mientras yo debo continuar concurriendo una vez por semana y recibiendo retos cuando falto o no quiero «trabajar» ciertos temas? ¿A mí cuándo me dan el alta?

Hago terapia desde los cinco años, y no reniego. Siempre me hizo falta. Además, yo detesto todo tipo de pensamiento mágico y repudio el alivio animista de los problemas. Necesité terapia y probablemente necesito todavía pero, a veces, creo que debería darle punto final y empezar a arreglarme sola. Y, cuando lo pienso, me entra el vértigo. Como cuando dejé de fumar, como cuando dejé de tomar cocaína o alcohol: ¿estoy diciendo que soy adicta al analista? Será. Siento que si dejo la terapia descarrilaré y desbarrancaré sin remedio, no podré seguir funcionando ni trabajando ni relacionándome; francamente, también tengo miedo a la eliminación total de la mínima dosis de clonazepam que aún consumo aunque, la verdad sea dicha, nunca se me dificultó la obtención de droga alguna, legal o ilegal, así que dejemos esa carencia en un segundo plano. Me da miedo dejar la terapia. Y eso es probablemente un indicio de que debo dejarla.

Sucede que apenas conozco la vida sin psicólogo-psiquiatra.

Ingresé al ambiente antes de iniciar mi escuela primaria. A los cinco años yo era una pila de nervios y un nudo de angustia: cada vez que mis padres salían, yo temía que no volvieran, que me abandonaran, que desaparecieran. Si se les hacía tarde, o yo consideraba que la espera era demasiado larga —porque noción del tiempo, supongo, no tendría— empezaba a llorar y vomitar. Mis pobres abuelas, que oficiaban de *babysitters*, no sabían cómo manejar esta angustia de separación.

Recordemos que yo tenía cinco años en 1979: en mi casa había mucho pánico contenido, porque mi familia no era de las que ignoraban la represión de la dictadura; aunque mis padres no eran militantes, tenían amigos militantes y, por lo tanto, tenían información. No digo que yo temiera que alguien se los llevara, pero sin duda algo de eso había y se sumaba al bastante común miedo a la muerte de los padres que suelen sufrir los niños. Se hizo tan insoportable —no fui al jardín de infantes porque no aguantaba la separación— que decidieron enviarme a una psicóloga. En la tercera sesión —de las dos primeras no me acuerdo— yo estaba armando no sé qué con rastis cuando irrumpió una persona muy atribulada, creo que hermana de la psicóloga, no estoy segura. Le pidió que saliera y después, desde adentro del consultorio, escuché gritos desgarradores, llantos, desmayos. Me dejaron ahí abandonada con los rastis rato largo hasta que volvió a entrar la psicóloga, desencajada, para informarme que venían a buscarme mis padres enseguida. Se fue y me dejó en la sala de espera vacía. Resulta que, durante nuestra sesión, un tren había atropellado a su madre, en la estación Caballito. ¡Linda tragedia para calmar mi ansiedad ante la muerte de los progenitores! Fui retirada de terapia por años, hasta que me resultó obligatorio volver ya en la adolescencia. Desde entonces no paré y me pasó de todo. Dos psicólogas murieron (en serio: no abundaré en las causas, solo diré que fueron muy diferentes). Hice terapia de grupo y descubrí muy pronto que no me sirve porque me importan tres chotos los dramas ajenos. Tuve terapeutas innovadores que empezaron a experimentar con métodos no ortodoxos y terminaron proponiendo locuritas (escapé). Tuve psicóloga progre con casa y consultorio lleno de artesanías, cerámicas y mantas andinas que no escuchaba mis angustias y hablaba del bloqueo a Cuba y la dignidad de los isleños. Tuve terapeuta mugrienta con consultorio lleno de perros de alta gama (bulldogs caros, daneses babosos) que atendía el teléfono durante la sesión todo el tiempo; no era que decía «disculpame esto es urgente» sino que charloteaba con otros pacientes y nunca apagaba el celular. La aguanté tres sesiones. Tuve psicólogo cholulo que me pidió contactos para publicar en *Página/12* sus escritos sobre vaya a saber qué. Tuve psiquiatra medicalizador total que me empastilló con

entusiasmo y me atiborró de antidepresivos hasta empeorar mi depresión porque la droga que recetaba hacía aumentar de peso y provocaba caída del pelo y díganme ustedes en qué cabeza cabe tratar de sacarle la depresión a una mujer volviéndola gorda y pelada. Tuve psiquiatras muy lindos y buena onda, hice transferencia, nunca me los garché: eran profesionales probos. Tuve psicólogas que me salvaron de abismos densos. Tengo un psicólogo ahora que es firme y bueno y distante, como a mí me gusta.

Pero ¿cuándo voy a estar de alta?

Yo sé que mi psicólogo no se está aprovechando económicamente de mí —tampoco mi psiquiatra, esa buena mujer que supervisa y escribe las recetas—, que ambos creen en su profesión, incluso que no necesitan mi dinero porque rebosan de pacientes y se la pasan diciendo que no les queda ni un solo turno, ni un rato, nada. Entonces, ¿tan mal estoy? Yo no llevo diario personal: debería hacerlo, para poder contrastar mis estados mentales pasados. Dejar la terapia sin alta me da ansiedad: me da un brote. ¿Voy a ser una vieja en tratamiento? ¿No me voy a curar nunca? Me parece escuchar a mi analista que me dice: No hay nada que curar.

Todo lo que siento es cansancio.

6 de septiembre de 2012,
revista *El Guardián*, Argentina

MI VERANO TRISTE

Entre todos los clásicos del rock'n'roll de los años cincuenta hay uno que me vuelve loca, incluso me gusta más que muchas canciones de Elvis (y eso que Elvis es como un dios para mí, si alguna vez vuelvo a tener gato macho lo bautizo Presley). La canción es «Summertime Blues», que viene a significar algo así como «la tristeza del verano», y la cantaba Eddie Cochran, un chico rockabilly hermoso que se mató en un accidente de tránsito a los veintidós años, en 1960. Ustedes dirán que estoy sumergida en el más absoluto viejazo. Es cierto. Sucede que me agarré la depresión veraniega, esa del título de la canción. Quien nunca la atravesó no sabe lo patética que puede ser. No sé cuándo empezó: creo que después de un corte de luz, clásico de verano en Buenos Aires, cuando me puse a pensar en el egoísmo y el desenfreno de mis vecinos criogenados que tienen cinco aires acondicionados por casa (ya no saben vivir fuera de la heladera), y me encontré en la oscuridad de la cocina con una vela, transpirando, y fue tan bajón que decidí salir a la puerta a esperar que volviera la electricidad. El movimiento no sirvió para calmar mi amargura, porque me puse a pensar en qué triste es mi vida si dependo tanto de la luz y sus entretenimientos, en por qué me pongo ansiosa mientras mis vecinos sacan las reposeras a la vereda y rezongan pero socializan —al menos los vecinos que están exentos de paranoia extrema y todavía salen a la calle de noche—, en por qué no puedo hacer como mi señor marido, que lo más tranquilo juega con la gata en el patio y se resigna. A lo mejor empezó esa noche la tristeza de verano, pero no estoy segura. Solamente sé que la identifico claramente: es una tristeza chiquita, llena de detalles y nimiedades, no es un océano de desdicha; es silenciosa y oscura, se queda en los rincones, observa desde ahí. La siento cuando trato de andar en bicicleta otra vez, ahora que es enero y hay menos autos por la calle y no es tan probable que me atropellen. Lo intento y a las diez cuadras ya me duele la parte de abajo de la espalda y el culo en general: es que hace unos años me caí de la escalera y me rompí el coxis (ni siquiera estaba borracha: fue un burdo resbalón) y el asiento de las bicis toca ese hueso que nunca se soldó bien y me hace ver las estrellas. Tendría que adaptar mi bici y ponerle un asiento tipo silloncito, no es complicado ni caro: pero la

tristeza de verano está llena de autocompasión y pavadas como esta, y entonces empiezo a pensar en cuando era más chica y andaba con mi bici púrpura por las calles apacibles de La Plata. Pienso en lo mal hecho que está el cuerpo humano, que necesita más cuidados que un auto viejo. Me revienta que me hablen de la ¡maravilla! de nuestro organismo. Si hay que hacerle mantenimiento permanente: que las mamografías y el colesterol y la hormona tiroidea y los anteojos y la celulitis y la alergia y la caída del pelo: funciona pésimo. Otra prueba más de la inexistencia de dios, o de su chapucería. Así es la tristeza de verano: empieza en el huesito dulce y termina en la desazón existencial.

Más pequeñeces, más autocompasión. Hacemos asado en el patio y me salta una brasa directo al pie y ando quemada y molesta con este calor. Descubro que tengo plata para una pileta de lona pero no tengo espacio para ponerla —salvo que me compre una mini pileta para niñitos: prefiero mojarme las patas en un balde. Nunca tuve quinta de fin de semana ni tendré. Los que tienen no me invitan. No les pido invitación y me siento dejada de lado. Encuentro a un plomero que, por primera vez en años de búsqueda y decepción, me asegura que es posible arreglar la bacha que pierde agua y empapa el mueble debajo de la mesada, la madera que se pudre y tuerce y se llena de cucarachas, pero resulta que se va de vacaciones ¡hasta marzo! Y las noches insomnes viendo una telenovela vieja con Miguel Ángel Solá que hace veinte años fue, diríamos, de avanzada, y hoy es tan mala que me da vergüenza ajena, o los festivales folklóricos, o los *realities* de acumuladores en Estados Unidos, o esa película atroz con Brad Pitt y Anthony Hopkins, donde Brad hace de la Muerte que sirve para confirmar dos cosas que pocos se atreven a enunciar: Brad Pitt no es tan lindo y Anthony Hopkins es un actor pomposo y pésimo que interpreta todo igual.

Por supuesto, nunca falta el idiota que, cuando uno trata de explicarle esta tristeza banal que termina siendo terrible precisamente por su monotonía doméstica, por su miseria cotidiana, te pide que pienses en toda la gente que la pasa mal de verdad, los niños con cáncer, los trabajadores explotados de la China, el sufrimiento de los pueblos originarios. Qué gente de porquería esa que viene a refregarte su superioridad moral cuando uno, sencillamente, está atravesando un bajón cargado de sinsentido.

Ayer llegué al colmo de la tristeza veraniega cuando salí a correr alrededor del parque de mi barrio, exceso energético que cometo con menos frecuencia de la que debería teniendo en cuenta el ancho de la circunferencia de mis muslos. Ahí me crucé con otros corredores y caminadores y me atenazó una horrible idea de clasificación. La chica medio gordita que piensa «en el verano transpiro más» y corre con los

cachetes rojos y la boca entreabierta, la riñonera apretándole el vientre. La corredora de larga distancia, flaca y seca, con brazos tipo cuerda y arrugas como cráteres. Las señoras que tienen que llevar el colesterol a 200 y la presión arterial a 14-8. Los señores que ídem. Los humilladores que pasan corriendo como bólidos, con remeras deportivas y fabulosas zapatillas, esos que no corren sino que «entrenan». Y yo, con enormes auriculares y los pantalones más horribles del mundo —no sé comprar prendas deportivas chic—, que me veo bien comida y preocupada por la panza pero avergonzada de andar al trote en público. Pasa que más vergüenza me da correr en la cinta: dejé el gimnasio, me sentía un hámster, no soportaba las conversaciones de las mujeres que dicen livianamente ¡ay, mi marido me mata si se entera! y se ríen, tontas, tontas, no pude soportarlas más. Ahora corro en el parque y me doy cuenta de que también me siento un hámster que anda en círculos, que lo circular y roedor es un estado mental que recrudece en el verano y en esta ciudad, especialmente en los atardeceres sofocantes.

19 de enero de 2012,
revista *El Guardián*, Argentina

ILUMINACIONES, DESCUBRIMIENTOS, REVELACIONES

LA BANDA DEL CORAZÓN SOLITARIO

Waller, Texas, es un pueblo de 2.000 habitantes que queda al costado de la ruta 290, a unos sesenta kilómetros de Houston. Poco y nada sacude la calma provinciana de Waller salvo que allí vive el artista de culto más importante del país, Daniel Johnston —icono del rock independiente, compositor formidable, artista plástico exitoso y paciente psiquiátrico grave, con un diagnóstico de manía depresiva (lo que hoy se llama bipolaridad) y esquizofrenia—. Daniel vive con su padre; Mabel, la madre, falleció hace muy poco. Bill, el padre, no oye bien. Por eso resulta difícil comunicarse con la casa de los Johnston: toma un rato de griterío a ambos lados de la línea telefónica que Bill logre entender que alguien quiere entrevistar a Daniel, su hijo prodigio de cincuenta y dos años, su hijo orgullo y problema. Bill Johnston, que debe andar por los ochenta años, es un perfecto caballero y un padre preocupado. Para muchos de los que vieron el documental *The Devil and Daniel Johnston* (2006, que elevó a Daniel a otro nivel de fama), Bill es el protagonista del episodio más extremo de la enfermedad de su hijo. En 1990, los Johnston, padre e hijo, volvían de un festival en Austin, Texas, donde Daniel había brillado con un show notable, con fans rendidos a sus pies que lo ovacionaron. Esa noche, ese show pareció un nuevo comienzo. Volaron de vuelta a casa en la pequeña avioneta de Bill. A mitad del vuelo, Daniel decidió que quería arrojarse por la ventanilla en paracaídas, igual que hacía Gasparín en un cómic que acababa de leer. El padre comprendió pronto hacia dónde iba el delirio, pero no pudo detenerlo: Daniel es grande, es fuerte, luchó, le sacó la llave de la avioneta y la arrojó por la ventanilla. Bill Johnston pudo —Dios sabe cómo— aterrizar la avioneta sobre los árboles de un bosquecito y los dos salieron vivos de las consecuencias del brote de Daniel, que, una vez sano y salvo, solo expresó satisfacción por lo que había hecho. Jamás se dio cuenta de que casi había provocado un accidente fatal: en su delirio incluso esperaba una felicitación. Acabó, una vez más, hospitalizado en un instituto psiquiátrico.

En el documental Bill llora, y parece que estuvieran reviviendo el trauma, el miedo que todavía siente. Pero las palabras de consuelo del director-entrevistador son reveladoras: «Yo estuve ahí, Bill, Daniel fue

una estrella esa noche.» Y entonces queda claro: Bill llora porque vio a su hijo lleno de carisma y de talento y, horas después, lo vio derrumbarse real y metafóricamente. «No sabía que estaba sin medicación, traté de dársela y la escupió, pero no me di cuenta», dice todavía llorando, y cada vez es más claro: no puede, no se puede, darle a Daniel la vida que su talento se merece. Es un genio y está muy enfermo y no hay nada romántico en eso. Bill llora porque el talento de su hijo está unido a la locura y porque cada momento de gloria es seguido de una crisis espantosa. Y porque es un anciano y va a morirse y quién va a cuidar de ese hijo.

Su angustia resume una parte de la complejidad del artista Daniel Johnston. Escribía en 2006 el crítico Ty Burr, en su reseña de *The Devil and Daniel Johnston*: «Su trabajo tiene la inocencia perturbadora de un *objet trouvé*, pero sin embargo en sus momentos lúcidos es tan ambicioso como cualquier otro músico profesional. Es un participante activo de su fama, pero ¿cuántos de sus fans responden a su música y cuántos a su estatus de choque de trenes hip? ¿Dónde está la línea entre la explotación —incluso la autoexplotación— y la admiración? Si Daniel Johnston no tuviera una enfermedad mental, ¿alguien escucharía sus canciones?»

Los interrogantes que propone Burr no tienen respuesta, pero es posible contestarlos con otras preguntas: Daniel Johnston está enfermo y en su fama puede haber explotación, es cierto. Entonces, ¿hay que abandonarlo, silenciarlo, condenarlo al caso clínico? Porque su enfermedad provoca curiosidad —y en algunos casos morbo—, ¿hay que negarle su condición de pionero, de compositor puro y fascinante, de artista influyente y sintético, que capturó el espíritu de una época con intuición sobrenatural?

Daniel Johnston está en un gran momento artístico e, insólitamente, también comercial: después de una infección renal posiblemente provocada por la medicación que lo tuvo hospitalizado, muy grave, en 2006, editó el magnífico *Is And Always Was* en 2009 y estuvo de gira con la orquesta holandesa BEAM!, experiencia que terminó en la edición de un álbum de versiones orquestadas de su música, *Beam Me Up*! Ese mismo año, su ilustración más famosa, el sapo alien Jeremiah, también conocido como el «Hi, How Are You» —porque estaba en la tapa de ese casete—, fue lanzado con ese nombre como app para iPhone, un juego que incluye muchos de sus otros personajes. En 2010 su fan más famoso, Matt «Simpson» Groening, lo eligió para el prestigioso festival All Tomorrow's Parties, del que fue curador. El año pasado Johnston editó *Space Ducks*, banda de sonido para su primer cómic oficial, su primer libro; desde la semana que viene, sus ilustraciones serán parte de una muestra enorme, la Collection de L'Art Brut en Lausanne, Suiza, y la canción «True Love

Will Find You in The End» fue usada para un comercial de Axe. Así es como llega a Sudamérica y el 8 de marzo a Buenos Aires: en un buen momento.

Pero mientras tanto en su casa de Waller, Texas, Bill Johnston anuncia: «En media hora Daniel puede hablar» y después sí, Daniel atiende. «Estoy muy entusiasmado porque es mi primera vez en Sudamérica», dice, con todo el convencionalismo de un profesional y cierta simpatía aniñada; después explica su método para tocar en otros países. «Toco con un grupo que se forma especialmente para mí en cada país. Los músicos pueden elegir entre unas cuantas canciones. En los últimos años esto funcionó muy bien y me divertí mucho. También toco solo, acústico, con piano y guitarra, pero prefiero la parte de la banda».

—*¿Te gusta salir de gira*?

—Sí, pero sobre todo por Estados Unidos. Por Alemania también. Aunque no tanto. Porque hay que cruzar el océano. Y no me gusta mucho cruzar el océano.

—*¿Y en casa tenés horarios para trabajar? ¿Tocar a la mañana, dibujar a la tarde…*?

—No. Todo el tiempo hago algo. Trato de mantenerme ocupado. Miro una película y dibujo y toco un poco. Todo el día.

Y entonces Daniel Johnston quiere saber cómo está el clima acá, en el lugar desde donde le llega la llamada. Cómo está todo, en general. Cómo andás, dice. Quiere charlar un poco, conversar de cosas muy normales.

Y después se quiere ir.

—¿Hablé bastante para una entrevista?

—*Bueno, estaría bien charlar un poco más*.

—Pero se oye mal.

—*¿Ahora mejor*?

—Bueno, seguimos.

Lo dice sin ganas pero con simpatía, con amabilidad. Daniel Johnston suena, al mismo tiempo, amoroso y difícil.

* * *

La historia de Daniel Johnston se desencadenó en Austin, la ciudad de los músicos de Texas, el sitio elegido por Stevie Ray Vaughan, Roky Erickson, Willie Nelson, Charlie Sexton, Larry McMurtry, Shawn Colvin, Alejandro Escovedo y también Butthole Surfers, Spoon, Alpha Rev… And You Will Know Us By The Trail Of Our Dead o Explosions In The Sky: una poderosa escena *roots* (de country, folk y blues) y otra igualmente notable de posrock y todas las ramas del rock alternativo.

Ahí llegó Daniel Johnston en 1985, en circunstancias surrealistas, míticas pero reales, armado de sus casetes.

Pero había empezado antes, en West Virginia. Daniel, hijo de una familia cristiana conservadora, venía decepcionando a sus padres: el buen alumno en la primaria pasó a padecer una «pérdida de seguridad» en la secundaria —los primeros signos de la enfermedad—, hasta convertir el sótano de su casa en una factoría de arte reclusiva de donde salían cómics, películas caseras y canciones, sobre todo dibujos, como siempre repetitivos y obsesivos: un ojo arrancado, fuera de su órbita, que además era su grafiti y marca personal; los primeros homenajes al Capitán América y Gasparín, y, además de las canciones, una especie de diario grabado, donde depositaba sus gustos, alegrías y decepciones. Una estadía en el Christian College de Texas fue frustrante y los padres decidieron inscribir a Daniel en la Universidad Kent, en el departamento de arte, donde conoció a otros artistas jóvenes con los que hacer películas y dibujar, pero quizá lo más importante que le pasó en su educación terciaria fue conocer a Laurie, su musa, su obsesión, la chica de sus sueños y sus canciones, que nunca supo lo enamorado que él estaba, que nunca jamás le dio siquiera un beso y que se casó con Peter, un chico dueño de una funeraria, desde entonces el villano imbécil de todas las muchísimas canciones de amor de Daniel Johnston. Dos años duró en la universidad. Como la educación formal resultaba demasiado para Daniel, fue enviado a casa de su hermano Dick, en Houston, para ver si podía encontrar un trabajo en la ciudad, valerse por sí mismo. Daniel no hizo nada por el estilo: consiguió un teclado y varios grabadores y convirtió el garaje de su hermano en su sótano de West Virginia. Siguió grabando sus canciones, los casetes se acumulaban. Dick lo echó de la casa. Fue a parar al departamento de Margie, su otra hermana. Como no tenía lugar para armarse su cueva creativa en ese lugar, porque era pequeño…, se unió a un *carnival*, esas atracciones ambulantes tan norteamericanas, que no son exactamente un circo ni tampoco solo un parque de diversiones. La familia estuvo desesperada hasta que Daniel apareció en Austin, en una iglesia: había tenido una pelea con un integrante del *carnival* —una discusión por el uso del baño— y, golpeado, fue a buscar ayuda a la ciudad.

Aquí entran dos personajes cruciales en esta historia: Kathy McCarthy, cantante de la banda Glass Eye, y el periodista Louis Black, del *Austin Chronicle*. De toda la gente que recibió los casetes que Daniel ofrecía gratuita y constantemente, ellos estuvieron entre los que de verdad escucharon. Y ambos quedaron absolutamente impactados, enloquecidos por este talento. «Para mí», dice Black, «fue como si Dylan me hubiera dado su primer disco.» Daniel trabajaba —más o menos— en McDonald's. Pero enseguida Louis y Kathy lo

adoptaron, lo protegieron y, más importante, le consiguieron lugares para tocar. E invitaron a sus amigos, los exigentes músicos de Austin. La ciudad se rindió a sus pies. Era 1985.

¿Qué tenían esos casetes que convirtieron a Daniel Johnston en un mito? Canciones pop. Sencillas, crudas, dolorosamente sinceras, casi imposibles de escuchar para el oyente común, el que está acostumbrado a la producción, al destino radial. Canciones a veces a capela con una voz nasal e infantil, a veces acompañadas de un piano disonante. Daniel Johnston es fan de Los Beatles. No hay mucho más que le guste: recién a los cuarenta años conoció a los Beach Boys —su banda en Waller, The Nightmares, le hizo escuchar *Pet Sounds* hace poco más de diez años— y su educación musical es errática y caprichosa. Salvo con Los Beatles. De Los Beatles sabe todo. Y especialmente sabe cómo hacer una canción pop llena de luz con pinceladas de oscuridad.

Lanzados en su propio «sello», llamado adecuadamente Stress Records, son diez —exceptuando los que corresponden a grabaciones en vivo: *Songs of Pain* (1981), *Don't Be Scared* (1982), *The What of Whom* (1982), *More Songs of Pain* (1983), *Yip/Jump Music* (1983), *Hi, How Are You* (1983), *Retired Boxer* (1984), *Respect* (1985), *Continued Story* (1985) y *Merry Christmas* (1988)—. El universo Johnston está redondeado en estas canciones, con casi todos sus personajes y obsesiones. El amor no correspondido, encarnado en Laurie, la chica casada con el funebrero; personajes como Joe el boxeador (su álter ego, luchando contra el mal, y el Demonio, otro personaje); el Capitán América, Gasparín, la soledad de la enfermedad y la esperanza. Algunas canciones de estos casetes son esenciales: «King Kong», a capela: «Y cuando vio a la mujer / Se la llevó sin preguntas / Porque después de todo era el Rey / Y amaba a la mujer / Pero no podía detener sus gritos.» El abandono de «Walking The Cow»: «Intentando recordar pero mis sentimientos no pueden estar seguros de nada / Tratando de alcanzar, de salir / Pero se ha ido… / Estrellas de suerte en tus ojos / Estoy paseando la vaca / No sé a qué tengo que tenerle miedo / No sé por qué tiene que importarme.» «Casper, The Friendly Ghost», un homenaje y velada biografía: «Sonreía desde su infierno personal / Tiró su último centavo a un pozo de deseos / Pero estaba deseando demasiado cerca / Y se cayó / Ahora es Gasparín el Fantasma Amigable». La esperanzada y tristísima, muy hermosa «True Love Will Find You in the End»: «Solamente si lo buscás va a encontrarte / Porque el verdadero amor también está buscando / ¿Y cómo va a reconocerte si no salís a la luz? Pero no te rindas / El verdadero amor va a encontrarte, al final.» La joya pop «Don't Let The Sound God Down on Your Grievances», la declaración de amor «The Beatles» («Fueron un cuento de hadas difícil de creer / Cuatro chicos

que sacudieron el mundo / Dios los bendiga por lo que hicieron»), la graciosa y terrorífica «I Had Lost My Mind»: «Tenía esta pequeña grieta en mi cabeza / Que lentamente se abrió y mi cerebro se salió / Se cayó a la vereda y ni me di cuenta / Había perdido mi cabeza.» O los definitivamente terroríficos veinte segundos de «I'll Never Marry»: «Nunca voy a casarme / Nadie quiere besarte cuando estás muerto / Nadie quiere compartir tu cama cuando tu piel se pudre.»

Daniel se convirtió en lo más *cool* de Austin y llegó a MTV: apareció en el programa *The Cutting Edge* —la rompió—, fue elegido mejor artista folk y mejor artista en los premios anuales del *Austin Chronicle*, se hizo amigo de los Butthole Surfers, empezó a tomar ácido y fumar marihuana y todo se fue, literalmente, al demonio. Le pegó a su manager en la cabeza con una cañería. Fue a pasar Navidad a su casa y le rompió una costilla a su hermano porque no quiso sacar del arbolito un disco de Los Beatles que había colgado de una de las ramas. De vuelta en Austin, los amigos lo encontraron «predicando» en un riacho durante la noche. El demonio, tan vívido en su infancia gracias a la devoción de sus padres, se volvió una presencia palpable. Y aquí empiezan años de tratamientos fracasados e internaciones, un «año perdido» tirado en una cama de la casa de sus padres y una leyenda en la ciudad de la que se había esfumado que llegó a oídos de músicos como Jad Fair de Half Japanese y Steve Shelley de Sonic Youth que se decidieron a «rescatarlo». Se lo llevaron a Nueva York a grabar un disco, a conocer a Moe Tucker de Velvet Underground. Daniel hizo grafitis de pescaditos dentro de la Estatua de la Libertad y casi fue preso, atacó a Steve Shelley, se escapó, fue encontrado en un parking de Nueva Jersey, terminó internado en el célebre Bellevue, se escapó para tocar en CBGB e hizo un show extrañísimo en Pier Platters Records, donde lloró y predicó. Cuando al fin sus padres pudieron encontrarlo de vuelta y contenerlo, otra vez fue internado —vestía de blanco en esa época, para espantar al demonio—, logró grabar un disco con Jad Fair (*It's Spooky*) y, entre otras cosas, una madrugada, volviendo de las grabaciones, se metió en la casa de una mujer para «sacarle los demonios»; la mujer, una anciana aterrada, se tiró de un segundo piso y se rompió los tobillos.

La colección de catástrofes sigue. También seguía creciendo la fama de Johnston: durante 1992, Kurt Cobain usó y se sacó decenas de fotos con una remera que llevaba una ilustración de Daniel, Jeremiah el Sapo, el batracio *alien* que ya es clásico. De pronto todas las discográficas querían firmar con este músico que Kurt amaba. El problema era que el genio estaba internado. Igual los ejecutivos se acercaron a él: Daniel rechazó un increíble contrato con Elektra que era casi ideal (tenía una cláusula que impedía echarlo, de modo que se le aseguraba el tan necesario sueldo de por vida) porque la compañía

tenía a Metallica, y Daniel creía que Metallica eran agentes del demonio. Firmó con Atlantic: después de un disco, *Fun*, que vendió menos de 6.000 unidades, lo echaron.

* * *

A Daniel Johnston se lo suele ubicar como pionero del lo-fi, el género musical nacido en los ochenta con las grabaciones caseras en casetes y portaestudios. Pero hay dos problemas con esta ubicación: el lo-fi tiene componentes ideológicos, es una reacción contracultural a las grabaciones hiperproducidas y asépticas de la industria musical en los ochenta, es la búsqueda de autenticidad en el equipamiento barato y la continuidad del DIY del punk: una actitud y un sonido. Las primeras grabaciones de Daniel Johnston son lo-fi, pero son expresión pura, sin discurso, son un impulso creativo solitario, no son reacción ni escena.

Lo que Daniel Johnston sí captura, de una forma increíble, es el retraimiento de una amplia corriente de cantautores y bandas de rock independiente de los años noventa, músicos jóvenes que ahora solo hablan de sus mundos privados, hasta la disección personal —Elliot Smith, Bill Callahan— y también el rescate irónico de artefactos pop *vintage* o cándidos que hoy son lugar común. Pero Daniel Johnston nunca tuvo la ironía de Pavement o Beck: tiene humor, sí, pero no hay levedad, no hay distanciamiento en su trabajo. Es la expresión llevada al límite del cambio del escenario juvenil pospunk: el DIY del punk pertenecía a una época en que los jóvenes estaban en el mundo público, de la política, la intervención, la provocación: la juventud todavía en la calle como factor de cambio y molestia, con volumen, alcohol y fotocopias. El indie de los noventa conserva ese DIY pero ahora el joven está retraído a lo privado, canta sobre sus batallas de timidez y amor, y lo hace en su habitación. Del *Sandinista*! de The Clash al *In Utero* de Nirvana hay un mundo de distancia que está implícito en los títulos: revolucionarios centroamericanos en los setenta y un feto flotando, aislado y protegido, en los noventa.

También se puede pensar en Daniel Johnston como el primer artista *outsider*, el primer representante del *art brut* que logra hacer el *crossover*, dar el salto, si no a la masividad, sí a una popularidad importante. Como artista plástico, Daniel Johnston es más exitoso que como músico. Sus dibujos se venden por miles de dólares, los coleccionistas se pelean por sus obras y participa de muestras importantísimas en todo el mundo, incluida, en Estados Unidos, la Whitney Biennial de Nueva York, que marca las tendencias del arte contemporáneo. Con el dinero de sus dibujos, por ejemplo, se construyó su propia casa, al lado de la de su padre; son sus ilustraciones las que, probablemente, le permitirán llegar a viejo con

dinero en el banco. Y si bien los críticos de arte consideran que Johnston no puede considerarse un artista *outsider* en la misma línea que Henry Darger o Adolf Wölfli o Judith Scott o Marwencol —porque Daniel fue a una escuela de arte y nombra entre sus influencias a Jack Kirby, Duchamp y Dalí—, también pertenece a esa tradición, y a la de artistas musicales *outsiders* como Hasil Adkins, un extraño cultor del rockabilly obsesionado con pollos, o Wesley Willis, un punk rocker negro de Chicago también perseguido por demonios. Y, al mismo tiempo, no pertenece del todo. Suele abusarse del término «único» para referirse a un artista, pero le queda perfecto a Daniel Johnston. Su música y su arte y su historia se escapan de todos los límites y se derraman sobre territorios vecinos.

Desde la debacle de los noventa, Daniel Johnston vive una vida más apacible y, musicalmente, igual de interesante que aquella de los míticos casetes. En discos recientes, como *Rejected Unknown* (2001), grabó una de sus mejores canciones, la inquietante, desolada «Dream Scream» («Tengo sueños sobre vos / Quiero gritar sobre vos / Creí que era amado / Qué tonto fui») y muchos de sus mejores temas vienen de la era poscasete: Daniel se mueve perfectamente con una banda y en grabaciones convencionalmente prolijas, más adecuadas a su sensibilidad pop: no tiene ninguna fidelidad al lo-fi. «My Life Is Starting over Again», de 1993, es explícita: trata de empezar de nuevo e intentar ser una estrella (Daniel siempre quiso ser famoso). «Devil Town» de 1990, un extraordinario hit a capela, de melodía inolvidable («Vivía en un pueblo de demonios / No lo sabía / … Todos mis amigos eran vampiros / No lo sabía / Resulta que yo también era un vampiro en el pueblo de los demonios») o «Love Not Dead» de *Fear Yourself* de 2003, otra gran canción de amor no correspondido: «Ella me hizo sentir que yo estaba bien / Y el amor parecía tan normal / Todavía siento cosas por ella / Y cuando estoy de gira / Siempre cantando sobre ella / Recuerdo los buenos momentos que pasamos juntos / De verdad traté de jugar el juego del amor / Y odio perder / Pero quizá de alguna manera pueda ganar / Así que soñaré con ella / Durante mil años.»

Durante décadas, músicos y amigos trataron de preservar todas esas canciones, tan hermosas y extrañas, por miedo a que Daniel no grabara nunca más o, sencillamente, desapareciera del mapa. De los muchísimos discos de *covers*, posiblemente el mejor sea *Dead Dog's Eyeball* (1994), de Kathy McCarthy, cantante de Glass Eye. Y el más ambicioso *The Late Great Daniel Johnston: Discovered Uncovered*, donde lo versionan —se incluyen los originales, para contrastar y escuchar la cruda genialidad primordial— Eels, Beck, Bright Eyes, The Flaming Lips, M. Ward y Tom Waits (que interpreta «King Kong»: parece suya), entre muchos otros.

Esta tradición de alguna manera se replica en la forma que Daniel ha elegido para tocar en vivo: en cada lugar, una banda local lo acompaña. El show tiene tres partes: una acústica en piano, otra en guitarra y el cierre con banda. En Buenos Aires lo acompañarán Prietto y Shaman (que también abren el show). Dice Maxi Prietto: «Armamos una banda con integrantes de Patrulla Espacial, de Go Neko y Fede Terranova, de Fútbol, el violinista de la Fernández Fierro. Estamos honrados porque lo admiramos como músico y artista, porque ha hecho cosas geniales con poquísimos recursos.» Prietto todavía no habló con Daniel: lo conocerá acá. Siente, dice, una identificación inmediata con Johnston: «Todos empezamos grabando en nuestras casas. Como sabíamos que grabar en estudio era impensable, esa era la solución. Es un referente y un embajador de esa cultura. Lo conocí por el documental. Lo vi y sentí que cerraban mil piezas del mundo de la música. Para él es imposible entrar a una industria que estandariza y, sin embargo, desde afuera, le va bien —y le va bien porque sus canciones son tan buenas que, aunque estén mal tocadas, emocionan —. Para mí es Van Gogh. Nosotros queremos que se sienta bien, acompañarlo con una buena banda, que esté tranquilo.»

En Uruguay, donde Johnston toca el 10 de marzo, lo acompañarán Eté & los Problems. Ernesto Tabárez, ansioso y contento, en charla con «Radar», cuenta la mecánica de tocar con Daniel: «Ellos mandaron unas treinta canciones, con algunas especificaciones, y agregaron que si queríamos tocar alguna fuera de ese repertorio se la mandáramos grabada por nosotros. Adjunto con la lista viene un contrato que destila rock y buena fe con frases como esta: Si sale todo mal en alguna canción, ¡nos reímos y seguimos adelante!» Tabárez no recuerda episodios iniciáticos con la música de Johnston pero «sí recuerdo que cuando escuché “Dream Scream” pensé que nunca había habido algo tan intenso como esa canción. Me impresionan tanto. Sus canciones suenan a verdad. ¿Cómo se hace para escribir una canción de amor no correspondido con las mismas palabras y los mismos acordes con los que se escribió mil veces y que parezca la primera? Se la escribe con verdad».

En Waller, Texas, mientras tanto, Daniel Johnston al teléfono habla de su disco *Space Ducks* (que merece más difusión, igual que *Is And Always Was* de 2009, un disco soleado y encantador producido por Jason Falkner) y cuenta que los patos, en una época, fueron sus soldados contra el demonio.

Pero prefiere hablar de otro disco.

—Acabamos de sacar un disco nuevo con mi banda de acá del pueblo, The Nightmares. Mi guitarrista murió hace unas semanas pero logramos mezclarlo y sale el 15 de noviembre. Estoy muy excitado, creo que va a salir muy bien. Se llama *Death of Satan*.

Death of Satan ya se editó, en 2007, pero Daniel viene haciendo este extraño chiste, esta obsesión de hablar con los periodistas de aquel disco como si siempre estuviera a punto de salir, desde hace años. Mejor es preguntarle por la película de Capitán América, pero dice que no la vio.

—No estoy muy interesado en eso, últimamente. Pero sigo siendo fan de Jack Kirby.

—¿Con quién venís a Sudamérica?

—Con mi hermano y mi tour manager. ¿Creés que va a ir gente al show?

—Va a ir muchísima gente, Daniel.

—¿En serio? ¡Qué extraño!

Para nada extraño, en realidad. Y extrañísimo, al mismo tiempo.

3 de marzo de 2013,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

TODO HOMBRE Y TODA MUJER SON UNA ESTRELLA

Kenneth Anger no es amenazante. Salvo cuando sonríe y asoman sus perfectos dientes postizos: entonces, sus rasgos alguna vez modificados por la cirugía estética adquieren contornos extraños, temibles. Calcular su edad es una tarea imposible: no la confiesa. Podría tener más de ochenta o apenas menos de setenta. En cualquier caso no conserva parecido alguno con su imagen joven, conservada en fotografías. En fin, que no es posible afirmar que el legendario Kenneth Anger sea la misma persona que está en la Argentina para participar del festival de cine de Mar del Plata: además, se estrenarán en el país todos sus cortos, agrupados bajo el nombre de The Magic Lantern Cycle. El anciano afable de risa sardónica tampoco realizó actividades particularmente sospechosas en su primer día en la Argentina. Antes de viajar a Mar del Plata, estuvo en un hotel de la calle Maipú, en Buenos Aires, donde recorrió «el casco antiguo de la ciudad con sus casitas coloridas» (la ciudad vieja a la que aludía es la Boca), recorrió museos y conoció el teatro Colón. Hizo el tour predecible, con anteojos oscuros y enfundado en camisa y pantalón caqui, como cualquier ciudadano norteamericano de bien que visita por primera vez una capital sudamericana. Anger no tiene noción alguna acerca de la Argentina. Vagamente admite que leyó algo en algún libro de historia; que como el resto de los mortales sabe de la existencia de Evita, y que «desafortunadamente supe de los problemas que vienen teniendo en los últimos años», gracias al *New York Times*. Argentina, y específicamente Buenos Aires, está sumergida en una crisis paralizante, pero Anger no teme cruzarse con piquetes ni cacerolazos ni escraches. Hace falta mucho más que un estallido social para asustar a Kenneth Anger.

¿Por qué tanta sorpresa ante su aparente normalidad? Porque Anger es no solo el cineasta que la historia del cine norteamericano recoge como el pionero del cine *underground* o experimental, sino una leyenda negra. Sus escándalos y relaciones con el ocultismo casi oscurecen su reconocimiento como realizador, y muchas veces se superponen. Para algunos, Anger es el hombre sin el cual el

tratamiento musical de *Calles peligrosas* de Scorsese no hubiera sido posible, el hombre al que Fassbinder le «robó» la iconografía para *Querelle* y el padre biológico de MTV, por ser el primero en combinar imágenes oníricas con música. Para otros es el autor de *Hollywood Babilonia*, la escandalosa serie de libros que revelaron los secretos más grotescos de la meca del cine. Y para muchos es la mala influencia que fascinó y luego espantó a Mick Jagger y Keith Richards (y debe haber costado bastante espantar a ese par antes de Altamont), el amigo de Bobby Beausoleil (uno de los asesinos del clan Manson), el adepto más fiel del Mago Negro británico Aleister Crowley. Anger es todo eso y, además, es un anciano gentil que frunce el ceño cuando le encienden un cigarrillo cerca y se entusiasma sinceramente cuando lo homenajean en un país tan al sur del río Grande.

* * *

Kenneth Anger (se dice que su verdadero apellido es Anglemyer, pero es otro dato que se reserva) nació en California (¿o en Londres?, otro misterio), hijo de una familia rica. Cuando era chico, su abuela, que trabajaba como vestuarista en Hollywood, lo dejaba usar vestidos y aretes, mientras le narraba anécdotas de Valentino y Theda Bara. También lo llevaba a castings. Así interpretó a un pequeño príncipe en *Sueño de una noche de verano*, de Max Reinhardt, y tomó clases de baile con Shirley Temple. En la adolescencia, Anger rompió con su familia y rechazó el cristianismo para entregarse a la lectura reverencial de los textos del mago Crowley. La filosofía mágic(k)a de Crowley es demasiado voluminosa para resumir, pero a trazos gruesos puede decirse que el mago inglés recibió su iluminación en 1937, en El Cairo, cuando entró en contacto con su Ángel de la Guarda y Jefe Secreto, Aiwass. Esta divinidad le dictó a Crowley El Libro de la Ley, en que se resume parte de su doctrina, llamada vulgarmente Ley de Thelema. Los puntos salientes son: 1) no hay ley excepto la que reza «Haz lo que quieras»; 2) la divinidad se encuentra en el hombre, no hay Dios; 3) el alma es la Auténtica Voluntad; 4) la humanidad entra en un nuevo Eón, el de Horus, y 5) todo hombre y toda mujer son una estrella.

Con esa religión que unía todas las tendencias paganas (egipcias, griegas, orientales y demás), Crowley se convirtió en 1925 en la cabeza visible de Ordo Templi Orientiis (O.T.O.), una asociación mágica que sigue sus escritos y ejecuta sus rituales. En varias entrevistas, Anger negó estar relacionado con la Orden. Pero ahora confesó: «Soy miembro de la O.T.O. Me dieron permiso oficial para filmar la Misa Gnóstica, y soy amigo de la mayoría de sus miembros. No voy a muchas reuniones, porque no soy muy sociable. Pero suelo ir

a los rituales, porque son hermosos. Crowley escribió hermosos ritos, como el de Eleusis, al que asistí.»

La O.T.O. no solo lo autorizó a poner en celuloide la misa oculta, sino que le permitieron rodar otro corto, que se estrena mundialmente en Mar del Plata. Se trata de *The Man We Want To Hang*, basado en las pinturas de Crowley. Anger se entusiasma: «También tengo imágenes de su bastón mágico de bronce. Conseguir esa toma fue extraordinario para mí.» El tema Crowley es lo único que puede hacerlo perder la calma, pero apenas. Anger no tiene ganas de explicar ni defender a su maestro místico: «Fue mal entendido. Si alguien quiere aprender sobre él, puede leer sus libros. Mi cine no es un vehículo para propagar la filosofía de Crowley, que no obstante es fundamental en mi vida. A veces se refleja en mi trabajo, en otros casos no. Creo, sí, que el cine puede ser concebido como un instrumento mágico. Puede crear un trance, una hipnosis. Yo trabajo con el inconsciente, no soy un cineasta narrativo, que usa personajes y una trama. Trabajo como si estuviera dentro de un sueño.»

Después de muchos años, Anger filmará de nuevo, y será su primera película con diálogos. Los actores, por única vez, no son sus amigos. Vincent Gallo (*Buffalo 66*) y Chloë Sevigny (*Los muchachos no lloran*), los dos protoinfantes terribles del cine independiente norteamericano, lo llamaron para ponerse a sus órdenes, seguramente en busca de emociones fuertes que sacudan sus vidas de niños mimados de la crítica. Anger está sorprendido: «Es raro que no sea yo quien tenga que rogarles a los actores para que se pongan frente a mi cámara. Les ofrecí interpretar la Misa Gnóstica y aceptaron encantados. Chloë será la sacerdotisa, y Vincent el Sumo Sacerdote.» Sonríe, y la sonrisa termina en carcajada maquiavélica. Sus ojos parecen decir que los jóvenes aventureros no saben en lo que se meten.

* * *

Kenneth Anger tuvo toda su vida una facilidad asombrosa para rodearse de famosos, hermosos y malditos. Hay que decir que, en conversación, suele deslizar casualmente un «Cuando vi a Mick…» (Jagger) o «En aquellos años Jimmy…» (Page), «cuando visitaba a Anaïs…» (Nin). Aquí, una incompleta lista comentada de sus compañeros de ruta:

Bobby Beausoleil: cuando se conocieron, en 1965, Anger estaba intentando rodar el film *Lucifer Rising*, que le costó casi veinte años finalizar. Vivía en San Francisco y buscaba al Lucifer del título. El primero que encontró fue un niño de cinco años llamado Godot, que

murió antes de comenzar el rodaje (se arrojó desde un edificio creyendo que podía volar). El segundo fue un joven escapado de una institución mental que se definía como «un hombre en órbita femenina», que huyó de la casa de Anger después de ser alojado un par de días. Finalmente, dio con el esbelto Bobby Beausoleil en las calles de Frisco. El chico tenía diecinueve años, y se mudó con Kenneth. Anger no solo quería a un Lucifer para la película, sino alguien que pudiera componer la banda de sonido. Beausoleil formó una banda llamada The Magick Powerhouse of Oz, donde tocaba la guitarra y el sitar. En septiembre de 1967, Anger organizó una celebración, el Equinoccio de los Dioses: celebró ritos y la banda tocó. Todo fue filmado. Pero justo después de finalizado el festival, Bobby desapareció junto con el auto de Anger y parte de las cintas y cámaras. No había copias. Aparentemente, Anger le habría pegado en la cabeza a Bobby con un báculo, y eso motivó la venganza. En cualquier caso, Bobby pronto consiguió otro amigo que le ofreció refugio: Charles Manson, que tenía una comunidad a la que llamaba La Familia. En 1969, Charlie le rogó a Bobby que fuera a pedirle plata a un maestro amigo de la Familia, Gary Hinman. Bobby lo hizo, acompañado por Susan Atkins, otra integrante de la comunidad. Cuando Gary se negó a darles el dinero, Bobby lo mató. Antes de dejar la casa, escribieron en las paredes «Kill the piggies». Cuando la Familia Manson fue condenada por los crímenes de Sharon Tate y del matrimonio LaBianca, Bobby cayó junto a ellos. Anger sigue en contacto con Bobby hasta el día de hoy: los entredichos del pasado han sido olvidados. Muy suelto de cuerpo, explica: «En 1970 Bobby grabó desde la cárcel la banda de sonido de *Lucifer Rising*. Le estoy agradecido. No está libre todavía, el pobre, pero en poco tiempo podría salir bajo palabra. No creo que se la concedan, porque el caso con el que está asociado tiene demasiada notoriedad. Lo veo ocasionalmente, no me gusta ir a la cárcel. Es un hombre ya de mediana edad, que perdió su vida adentro.» ¿El cineasta brujo habrá maldecido a Bobby, precipitando su caída? Previsiblemente, no hay respuesta de Anger.

Anton Sanzdor LaVey: recientemente fallecido, era el jefe de la Iglesia de Satán en San Francisco. Su doctrina no se relaciona con la de Crowley (que no era satanista, contra todo mito popular). LaVey interpretó a Satán en el film de Anger *Invocation of My Demon Brother* (1969), y desde entonces siguieron en contacto. LaVey había interpretado a Satán antes, en *El bebé de Rosemary*, de Roman Polanski, el esposo de Sharon Tate. En aquel momento, Susan Atkins, la mujer que acuchilló a Sharon y acompañó a Bobby en el crimen de Hinman, era discípula de LaVey. *El bebé de Rosemary* fue rodada en el

edificio Dakota de Nueva York, donde vivía y en cuya entrada fue asesinado John Lennon. El *Álbum blanco* de los Beatles habría inspirado los crímenes de La Familia. ¿Alguien desea atar cabos? Mick Jagger, Keith Richards, etc.: tras el robo de las cintas de *Lucifer Rising*, Anger se mudó a Londres. Allí recuperó el entusiasmo por el cine no bien conoció a los Rolling Stones. Creía que los conciertos del grupo eran invocaciones a fuerzas ocultas, que su música era perfecto acompañamiento para la magia sexual (uno de los métodos de Crowley, que solían estar poblados de excesos: no por nada fue el ocultista más popular en los salvajes sesenta). Veía a Mick como Lucifer y a Keith como Belcebú, para la concreción a esta altura penosa de *Lucifer Rising*. Para convencerlos, se hizo amigo de ellos. Los dos Stones con sus novias (Anita Pallenberg y Marianne Faithfull) acompañaban a Anger hasta Stonehenge (el círculo prehistórico de piedras, que fue santuario druida) con varios ácidos encima. Keith y Anita decidieron tener un casamiento pagano con Anger como sacerdote. Antes de la fecha prevista, Keith descubrió que las puertas de su casa en Sussex habían sido quitadas por la noche y pintadas de dorado (un color que simboliza invasión de magia negra), y colocadas nuevamente. Era inexplicable cómo lo habían hecho sin que él lo escuchara, se asombraba Keith (aunque se puede dudar de su capacidad auditiva teniendo en cuenta la cantidad infame de drogas que entonces usaba). Asustado, le dijo a Anita que no quería saber más nada con Anger o la brujería. Poco después, Jagger también se asustó: tiró sus libros de ocultismo y se casó con Bianca Jagger ostentando una enorme cruz. No obstante, Anger consiguió algo de ellos. Así lo recuerda ahora, mientras mira con curiosidad a unos turistas que se bañan en la pileta del hotel de la calle Maipú: «Mick compuso la banda de sonido de *Invocation of My Demon Brother* en un sintetizador Moog. Es una pieza hipnótica, rara viniendo de él. Y, al final, Marianne y Anita participaron de *Lucifer Rising*: Marianne es Lilith, Anita hace una presentación.» ¿Sigue Anger en contacto con Mick? Poco, pero sí. «Está todo el tiempo trabajando, y yo llevo una vida muy tranquila. Pero somos amigos. La última vez que lo vi me dio entradas para su show en Los Ángeles y charlamos un poco. Yo soy un hombre grande como él, así que me sorprende que siga tocando, y de gira. No lo entiendo. Pero Mick siempre fue ambicioso. Dice que lo disfruta.»

Jimmy Page: en 1970, el guitarrista de Led Zeppelin compró Boleskine, la casa a orillas del lago Ness donde a principios de siglo Aleister Crowley había intentado varias invocaciones, sin éxito. Anger había alquilado esa casa años antes. Cuando supo del nuevo dueño, no pudo evitar interesarse. Poco después, en un remate en Sotheby's,

Page le ganó a Anger un manuscrito original de Crowley. Un amigo en común los presentó. Se hicieron amigos, y Page compró la otra casa de Crowley, Tower House, en Kensington, Londres. La redecoró e instaló a Anger en el sótano, con una isla de edición para que terminara, por enésima vez, *Lucifer Rising*. El cineasta se sintió atrapado en esa casa, famosa por embrujada. Jimmy escribía, mientras, la banda de sonido. En tres años solo pudo hacerle veinte minutos de música, y Anger lo sacó del proyecto. Explica hoy: «Tenía buenas intenciones, pero no hizo suficiente. Yo quería horas de música. Pobre Jimmy, tenía problemas con la heroína en ese momento. No podés forzar a una persona con ese tipo de problemas a trabajar.»

Genet, Cocteau, Nin: en los años cincuenta, después de un intento de suicido, Anger decidió comenzar de nuevo en Francia. Hablaba francés, y consiguió trabajo en la Cinémathèque Française, donde formó parte del staff de Henri Langlois durante doce años. Allí conoció a Jean Genet, Jean Cocteau, Anaïs Nin. De todos tiene algo que decir. Cocteau: «Fue una de mis influencias. Era mucho más que un cineasta. Fue un niño prodigio, un poeta, hizo trabajos experimentales. Como jurado en un festival donde presenté *Fireworks* me mandó una carta donde expresaba cuánto le había gustado. Nos hicimos íntimos.» Cocteau devolvió elogios escribiendo que *Fireworks* es un film que «emerge de esa noche de donde surgen las verdaderas obras de arte. Nos toca el alma». Genet: lo conoció después de que el escritor viera esa misma película. «Era un hombre duro», dice Anger. «Muchos creen que compartimos cierta sensibilidad, la fascinación por los marineros, por ejemplo. Pero él ya venía trabajando con eso: se dice que corrompí a mucha gente, pero Jean se corrompió solito. Le gustaban los criminales y los mitificaba. Yo no tuve nada que ver con eso.» Sonrisa malvada que se vuelve sorpresivamente nostálgica cuando recuerda a Anaïs Nin: «Era una mujer encantadora, que había vivido mucho y bien. Yo solía despertar en su casa, y varias veces tuve el placer de verla escribiendo sus diarios por la mañana.» Anaïs interpretó a Astarté en el film de Anger *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954).

Y siguen las firmas: Una pequeña anécdota que Anger desliza: «Mis películas se vieron en espacios grandes y pequeños. Conocí a Bertolt Brecht y Charles Laughton en el mismo teatro donde estrené *Fireworks*, la Coronet Film Society. James Whale (Frankenstein) vino a esa presentación, lo mismo que el Dr. Alfred Kinsey, que me invitó para hacer una entrevista sobre conducta sexual humana y compró una copia de la película, la primera que vendí.» Le encanta poner nombres sobre la mesa, y enumerar los famosos con los que se codeó. Se le nota, cuando se regodea en apellidos, su otra faceta, la de perverso y

venenoso contador de chimentos.

* * *

La notoriedad de Anger no se basa ni en sus amigos ni en su filmografía: se lo conoció cuando, en los sesenta, publicó su libro *Hollywood Babilonia*, y su continuación, en los años ochenta. Los libros están poblados de sórdidas y tristes historias: la lobotomía de Frances Farmer, el accidente donde murió decapitada Jayne Mansfield, el fetichismo de James Dean.

Dicen que Anger, en su inmensa colección de *memorabilia*, posee una foto de Marlon Brando practicando una *fellatio*. Babilonia, el lugar pagano por excelencia, debía contar con jóvenes sacrificados a los dioses. En los libros, están todos esos jóvenes escupidos por Hollywood, rescatados de la mugre, y así paradójicamente elevados a la categoría de malditos, sinónimo de sagrados para Anger.

—Ya tengo escrito un *Hollywood Babilonia* 3. Pero los editores creen que pueden tener problemas legales: escribo sobre gente que está viva y tienen pánico a los juicios. Lo que más me ha interesado sobre el nuevo Hollywood es esa mafia de la cienciología, un culto del que participan Tom Cruise y John Travolta. Cruise estaría muy inclinado a hacer un juicio, ese es su estilo. Además, en la cienciología impulsan a ganar juicios para juntar más dinero. Todos los miembros tienen un lavado de cerebro.

Es una religión que requiere mucho dinero de sus fieles.

—*¿Los escándalos ya no son tan interesantes como solían*?

—Son aburridísimos. Casos como los de Robert Downey Jr., O. J. Simpson, o Hugh Grant con su triste *fellatio*… los trato con cierto desprecio. Ya no hay glamour. Hay buenos actores, sin duda, pero no me entusiasma la escena.

—*¿La escena del rock también lo aburre*?

—Ya no tiene esa fuerza de los sesenta. Yo creía en aquella escena, consideraba que podía ser el paso de una era a otra, simbolizada en la lucha entre dos generaciones. El rock hoy es de mediana edad.

—*Sin embargo se lo reivindica como el padrino de MTV. ¿Cómo reacciona frente a eso*?

—Nunca dirigí un video: nadie me ha llamado para hacer uno. Prefieren robar mis imágenes. Y no se puede hacer un copyright de escenas: si quieren, las copian. No me amarga, pero tampoco me alegra, ciertamente. Podría hacer un video, solo que en general detesto la música que se hace hoy. Yo usé música pop antes que MTV para acompañar imágenes. Pero MTV existe para vender música. Yo nunca hice eso. Me vendo a mí mismo y uso la música como

compañía. Como si fuera un bailarín de ballet.

—*Pero debe haber algún escándalo de Hollywood que le interese*…

—De verdad que ya no hay nada interesante. Son tonterías. Tengo amigos en la industria que me cuentan los chismes de los estudios. Es parte de mi trabajo: soy un cronista de escándalos. Cuando Hollywood era nuevo, la gente estaba descubriendo cosas: cómo era tener plata por primera vez, y era sublime verlos caer desde la cumbre. Hoy ganan tanto dinero que ni fracasan. La industria expulsa lo problemático. Lo interesante es la cocina, los productores, a quienes se les perdonan crímenes serios. Hay un productor muy famoso que estuvo en una millonaria estafa, fue preso por un año, y volvieron a contratarlo. Son impunes estos nuevos poderosos. Pero no me gusta hablar de dinero. Preferiría hablar de estrellas, pero no existen. A mí me gustan los escándalos de la pasión. Las debilidades de la carne. De eso, lamentablemente, no queda casi nada.

10 de marzo de 2002,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

SIN ALIENTO

Hubert Selby Jr. solía contar que se dedicó a la literatura cuando a mediados de los cincuenta un médico le anunció que le quedaban pocos meses de vida. Selby («Cubby» para los amigos) tenía menos de treinta años, no había terminado el secundario y estaba gravemente enfermo. «Fue una experiencia espiritual», decía. «De pronto me aterrorizó pensar que había arruinado mi vida, que no había logrado nada. Debía hacer algo con el tiempo que me quedaba. Así que decidí escribir.»

Seis años después, Selby tenía terminada su primera novela, *Última salida para Brooklyn* (1964). Crítica y público cayeron a sus pies. Allen Ginsberg profetizó que el libro «arrasará como una bomba Estados Unidos, y será leído con la misma relevancia dentro de cien años». El *New York Times* escribió: «Selby se ubica en la primera línea de los novelistas norteamericanos, y en su trabajo habitan el poder y la intimidad junto con el sufrimiento y la moralidad; tiene la misma honestidad y urgencia moral que Dostoievski. Entender a Selby es entender la angustia de Estados Unidos.»

Ningún elogio era exagerado, y *Última salida para Brooklyn* es un clásico de la literatura norteamericana, tan enorme y mítico que oscureció el resto del trabajo de Selby, por lo general a la altura del impactante debut. Cuarenta y cinco años después de su publicación, cuando gran parte de la literatura contemporánea desgastó los personajes y tópicos favoritos de Selby (prostitutas, travestis, homosexuales, drogadictos, obreros, borrachos, matrimonios violentos, ancianas solitarias), el libro sigue incólume y mucho más feroz que toda su progenie. Es fácil pensar en la conmoción que habrá causado a principios de los sesenta si aún hoy estremece; no es solo el estilo, los monólogos interiores de los personajes que parecen sintonías sobrenaturales, ni los recursos tipográficos, ni la lógica interna que convierte a seis relatos independientes en una auténtica novela. Hay algo más, algo despiadado pero compasivo, una escritura casi desesperada. De los seis relatos de *Última salida*…, tres condensan el universo de Selby: «La reina está muerta», «Tralala» y «La huelga». En el primero, la protagonista es Georgette, una travesti adicta a las

anfetaminas que se expone hasta lo suicida para estar cerca de Vinnie, el expresidiario de quien está enamorada. El relato culmina con una orgía entre travestis y los rudos hombres que frecuentan el bar El Griego (sitio donde gravitan todos los personajes y elemento unificador) que pasa del erotismo a la violencia, inminente desde el primer renglón.

Pero mucho más violento es «Tralala». El relato se centra en una prostituta que, durante la guerra, sobrevive acostándose con los hombres que vuelven del frente. Enamora a uno de ellos —o, al menos, él la considera un paliativo a su soledadpero Tralala lo rechaza cuando solo recibe una carta de amor y no el dinero que esperaba. A partir de entonces, cae en una espiral de degradación, espejo de la decadencia de su barrio, sus clientes, sus compañeros de la noche; y su trayecto culmina en un *gang bang* que todavía hoy se encuentra entre lo más violento que alguna vez haya alcanzado la literatura: «… y le dieron otra lata de cerveza y bebió y gritó lo de sus tetas y le rompieron otro diente y la herida de los labios se hizo mayor y todos reían y ella reía y bebió más y más y pronto se desmayó y le dieron unas bofetadas y ella murmuró algo y volvió la cabeza pero no consiguieron que reviviera así que continuaron cogiéndosela mientras yacía inconsciente en el asiento… y los que estaban mirando y esperando su turno descargaron su frustración sobre Tralala y le hicieron trizas la ropa y le quemaron con cigarrillos los pezones y se mearon encima de ella y le metieron un mango de escoba en la concha… yacía desnuda cubierta de sangre, meadas y semen y una pequeña mancha de sangre se formaba en el asiento entre sus piernas…».

Sin embargo, quizá sea «La huelga» la mejor sección de la novela. Harry, un líder sindical, vive noches infernales cada vez que su esposa le pide sexo; la posee con furia, con asco, sufre pesadillas y vomita cada vez que tiene un orgasmo. No entiende qué le ocurre, ni por qué odia tanto a su mujer. Pero durante una larga huelga que dirige en su fábrica, durante esos días ociosos, conoce a un homosexual en un bar, y descubre un mundo de placer inesperado. Visita los bares de travestis, tiene varios romances; mientras tanto, sigue dirigiendo a los obreros en paro desde su oficina, gastando en sus amigos el dinero que paga el sindicato. Cuando la huelga llega a su fin y Harry se encuentra sin el dinero extra, descubre que las travestis ya no están interesadas en un obrero pobre; y el final, una espantosa escena de abuso infantil que vengan los matones del barrio, lleva a *Última salida*… hasta un clímax infernal. Lo cierto es que la salida del título es una paradoja: no hay escape alguno a la violencia y tragedia que plantean los cuentos de Selby.

«Tralala» se publicó en 1961, como cuento, en las revistas literarias

The Provincetown Review, Black Mountain Review y *New Directions*. El editor de *Provincetown* fue arrestado por venderle material «pornográfico» a un menor —que resultó no ser menory la publicación fue a juicio por obscenidad, aunque las acusaciones fueron declaradas nulas en la apelación. Pero cuando *Última salida*… se publicó en Gran Bretaña, provocó un verdadero furor. Aunque recibió críticas positivas y vendió 14.000 ejemplares —un número importante para la época—, el dueño de una librería de Oxford se quejó al director de Fiscalizaciones Públicas sobre las brutales y crueles descripciones del libro. El funcionario no le hizo caso, pero en 1966 Sir Cyril Black, miembro conservador del Parlamento, inició una demanda privada ante la Corte, que consideró al libro culpable de obscenidad bajo la Sección 2.ª del Acta de Publicaciones Obscenas. El caso llegó a juicio en la corte londinense de Old Bailey. Del lado de la defensa se encontraban académicos como Al Alvarez, Frank Kermode (que había comparado a Selby con Dickens) y Anthony Burgess. El juez Graham Rigers consideró que las mujeres «podían sentirse incómodas al leer un libro que hablaba de homosexualidad, prostitución, drogadicción y perversiones sexuales»; tras nueve días de audiencias, *Última salida*… fue prohibido.

Pero en agosto de 1968, la sentencia se apeló y fue revocada gracias al abogado y escritor John Mortimer. El caso marcó un punto de quiebre en las leyes de censura británica: fue un fallo histórico. A esta altura, la novela había vendido medio millón de ejemplares en Estados Unidos.

Pero ni el éxito ni la histórica sentencia lograron darle confianza a un desmoralizado Selby. Al contrario: la notoriedad lo hundió en la peor de las inseguridades. «Todo es tan diferente cuando uno está sentado, solo, escribiendo. Pasé seis años escribiendo *Última salida*… Nadie lo sabía, a nadie le importaba. Me la pasaba peleando, peleando. No tenía nada que defender, y nada a que oponerme. Uno no tiene responsabilidades, salvo la que tiene con su arte. Y de repente, hay que mantener algo. Hay que hacerlo otra vez. Mientras en el corazón y en los huesos y en el alma uno siente que no vale nada, que no sirve para nada… que todo es un error y algún día se darán cuenta. Es algo aterrador. Aunque mis amigos escritores, a quienes respetaba, me decían que era talentoso, no podía creerlo. Y por supuesto, en aquella época era un borracho, y de repente tenía el dinero y los motivos para beber todo lo que quisiera. Cosa que entorpeció mi trabajo. Nunca fui Faulkner o Hemingway. Cuando bebía, solo bebía. Todo lo que escribí lo hice en periodos de sobriedad.»

* * *

Los problemas de Selby con las adicciones no comenzaron estrictamente con su éxito. Nacido en Brooklyn en 1928, hijo de un marino mercante (y exminero de Kentucky), a los quince años dejó el colegio y siguió los pasos de su padre como marinero. En 1947, sobre el buque, le diagnosticaron tuberculosis avanzada, y lo trasladaron a Alemania antes de devolverlo, casi desahuciado, a Estados Unidos. Selby tenía dieciocho años, y hasta los veintiuno estuvo internado en el Hospital de la Marina de Nueva York. Los médicos intentaron un tratamiento experimental con drogas que le provocó consecuencias casi fatales. Tuvieron que operarlo: en el quirófano perdió diez costillas, uno de sus pulmones colapsó y le fue removida una parte del otro. Sobrevivió, pero padeció problemas pulmonares hasta su muerte en 2004, además de una grave adicción a la morfina y, más tarde, a la heroína.

En 1949, Selby se casó por primera vez, pero sin experiencia y con problemas de salud, no podía conseguir trabajo. Pasó los siguientes diez años postrado, y hospitalizado con frecuencia. Los médicos insistían en que no podía sobrevivir, porque sencillamente carecía de una capacidad pulmonar compatible con la vida. Fue su amigo de infancia, el poeta Gilbert Sorrentino, quien le sugirió escribir; cuando tuvo algo listo, se contactó con el agente de Jack Kerouac. Quizá por eso durante un tiempo se lo asoció con los beatniks, pero Selby solía aclarar: «Nunca tuve mucho que ver con ellos. Me gustaron varios libros de Jack Kerouac y siempre amé a Allen Ginsberg como persona y como poeta. Pero la verdad es que no tenía relación alguna con ellos. Especialmente con los supuestos beatniks que se juntaban en bares. Estaban llenos de mierda, en pose. Ni Allen ni Jack tuvieron la culpa, pero esta gente tenía una actitud al estilo: "todo lo que tengo que hacer es pintar un cuadro o tocar un instrumento o poner algunas palabras sobre el papel y es arte porque yo lo hice". Ridículo. Una locura. El arte precisa de mucha técnica y disciplina. Es el trabajo más difícil del mundo.»

Sin educación, sin entrenamiento, Selby insistía en que su «estilo» tuvo que ver con estas carencias, además de su pasión por la música. «Quería narrar el oscuro mundo de mi juventud, mis experiencias con linyeras, matones, travestis, cafishos, marineros, travestis, homosexuales, adictos… sobre todo hablar de mi comunidad, que era muy pobre y marginal. Por eso usé una gramática inapropiada; no me importaba la puntuación ni abrir diálogos ni usar comillas. Un diálogo consistía en un párrafo, y no me preocupaba en indicar quién hablaba. Pero escribía con mucho cuidado, siempre traté de ser fiel a las voces, y ponerle la mayor dedicación posible. Además, me influye mucho la música. Así que desarrollé una tipografía que en mi opinión reflejara

las notas musicales. Me parecía que la forma en que estuvieran ubicadas las palabras sobre la página traerían un efecto musical, de pausas, de silencios.»

Selby necesitó siete años para volver a escribir. En 1967 estuvo detenido por posesión de heroína, y para fines de la década había superado la adicción. Recién entonces publicó *The Room* (1971), para muchos su verdadera obra maestra; para Selby, un libro tan brutal que ni siquiera él pudo volver a leerlo. Se trataba de un hombre atrapado en una habitación, consumido por la culpa, las fantasías sexuales, las pesadillas y la desesperación. Después llegó *The Demon*, quizá su trabajo más convencional; pero recién volvió a alcanzar cierto grado de fama con *Réquiem para un sueño* (1978) —llevada al cine en una versión mediocre pero respetuosa por Darren Aronofsky en el 2000—. La novela tiene un solo héroe, la adicción, y cuatro personajes atrapados en sus redes: Harry, su novia Marion, su madre Sara y su mejor amigo, Tyrone. Los jóvenes son heroinómanos; la madre es adicta a las pastillas para adelgazar y la televisión. Todos parecen suspendidos en un limbo, que Marion explica así: «Parecía que hubiera pasado toda su vida esperando. ¿¿¿Esperando qué???? Esperando vivir. Se había dado cuenta de eso en algún momento, durante la terapia. Como si esto fuera un ensayo para la vida. Solo una práctica.» Sara espera que la llamen de un programa de concursos televisivo, y mientras tanto adelgaza para poder usar su vestido rojo; Harry y Tyrone esperan un kilo de heroína pura que les salve la vida; Marion, la chica judía de clase media, culta, pintora, espera que la vida vuelva a resultarle interesante. Y, mientras tanto, niegan la profundidad de su adicción y sus miedos, hasta un final apocalíptico que muchos confundieron con moralizante; Selby usa con frecuencia citas bíblicas en sus libros, y muchos críticos consideraron que se trataba de un guiño, de una condena implícita a sus personajes. «No soy religioso», explicaba, «pero hay cosas muy humanas, profundas y bellas en la Biblia. Usé citas bíblicas en los primeros cuatro libros porque en ninguno hay catarsis. Las únicas respuestas implícitas están en las citas.»

Selby no volvió a publicar una novela hasta *The Willow Tree* en 1998; la ausencia de veinte años solo contó con una recopilación de cuentos a mediados de los ochenta. El agujero apenas tuvo que ver con lo creativo; durante esos años se convirtió en un autor de culto reverenciado, especialmente por músicos de rock. El legendario punk californiano Henry Rollins editó un CD con Selby leyendo su trabajo, y lo llevó de gira; Kurt Cobain lo citó como influencia crucial. Pero Selby tuvo que reconocer que escribía cuando su deterioro físico se lo permitía. «La mayor parte del tiempo me ocupo de sobrevivir, lo que ya es demasiado. Intento dar clases de escritura creativa, aunque no

creo que nadie pueda aprender a escribir. Uno se quiere morir, transpira, se vuelve loco. Es la única manera. Sin embargo creo que se puede enseñar a reescribir, a corregir, y de eso me ocupo. Encuentro muy difícil, físicamente, hacer algo más.»

En 2002, Selby entregó a la imprenta su último trabajo, pero ya no tenía vida pública. Atado a un tubo de oxígeno, había dejado de dar clase y sufría de depresión; murió en abril de 2004 de obstrucción pulmonar crónica, y rechazó la morfina durante su agonía. Cuatro años antes, había escrito para el diario *L.A. Weekly*: «Lo extraño, en realidad, es que todavía estoy vivo, y que periódicamente publico un libro. Creo que tiene que ver con aquella sentencia de muerte que me dio el médico cuando era joven. Que se vaya a la mierda, pensé entonces. Nadie me dice lo que tengo que hacer.»

7 de agosto de 2005,
suplemento «Radar libros», *Página/12*, Argentina

LITTLE JOE SUPERSTAR

Se hizo famoso en películas de bajo presupuesto, entregando una actuación mínima, casi ausente, que muchos confundieron con la realidad y otros despreciaron como patente falta de talento. La fama duró mucho menos que su estatus de icono: Adonis ambiguo, *tabula rasa* con la inexpresividad de una estatua a la que todos, hombre y mujer, podían imprimirle sus fantasías. Pero sobre todo icono gay, celebrado por sus apáticos desnudos frontales y su físico incomparable. Este noviembre de 2002, sus películas dejaron de ser inconseguibles en la Argentina, acaban de editarse en video dos de los films emblemáticos que protagonizó para Paul Morrissey, el director de la Factory de Andy Warhol: *Flesh* (1968) y *Flesh for Frankenstein* (1974). Joe Dallesandro nunca habló mucho, ni en películas ni en la vida real. Pero en los últimos años salió de su hermetismo para participar de algunas biografías, atender su página web y desmitificar la escena neoyorquina de los sesenta. La edición de los clásicos es una buena ocasión para conocer al hombre que filmó para Serge Gainsbourg, el personaje de la canción «Walk on the Wild Side» de Lou Reed («Little Joe no se entregaba ni una sola vez / todos tenían que pagar y pagar»), el que prestó su pelvis para la tapa de *Sticky Fingers* de los Rolling Stones, sobreviviente de años que cambiaron la cultura pop.

* * *

Joe Dallesandro nació en Florida en 1948. Su padre era un marinero italiano, y su madre tenía apenas dieciséis años cuando nació Joe. Pocos años después, la adolescente cayó presa por robar un auto, y el padre se mudó a Nueva York con la custodia de los dos chicos. Pero no aguantó mucho tiempo la responsabilidad: Joe y Bob terminaron en un orfanato, en una lista para ser entregados a hogares temporarios. Fueron adoptados por una pareja de Brooklyn. Muy pronto, Joe empezó a escaparse. A los catorce años, después de un traslado desastroso a otro hogar adoptivo, volvió con su padre a Queens. A los pocos meses lo echaron de la escuela por romperle la

nariz de un puñetazo al director. Antes de cumplir los quince llegó a robar cuarenta y seis autos. El robo número cuarenta y siete terminó en una persecución policial y un tiroteo: recibió dos balas policiales en la rodilla, pero logró escapar arrojando el auto al río Hudson. Cuando se dio cuenta de que la herida no iba a curarse milagrosamente, terminó en un hospital y enseguida fue arrestado, enviado a una guardia psiquiátrica y después a un correccional. Allí, preso, se hizo el tatuaje que se haría famoso, su marca registrada: «Little Joe» en la parte superior del brazo. También se escapó del correccional: a los dieciséis, ya era un prófugo crónico. Un largo escape hacia México financiado con dinero robado terminó en Ciudad Juárez, donde trabajó como mozo hasta que encontró a un hombre que viajaba solo con su casa rodante y gentilmente lo llevó de vuelta a Los Ángeles. El único precio: favores sexuales. «En Nueva York había visto a muchos chicos trabajando como *taxi boys*, así que sabía cómo comportarme. A mí me gustaban las mujeres, así que mi forma de sacarle dinero a los hombres era tratar de conseguir lo máximo dándoles muy poco, o nada. Me considero bisexual. No me gustan los hombres *per se*, pero cuando uno hace algo durante un tiempo, le encuentra el gusto. Estuve casado varias veces, me enamoro de mujeres, pero otro tipo de relaciones con hombres, casuales o cariñosas, las encuentro placenteras.»

En Los Ángeles, Joe se paseaba por las paradas de colectivos en busca de hombres a quienes sacarles algo sin entregar demasiado, hasta que encontró a uno que le ofreció algo mejor que dinero fácil. Le propuso un trabajo como modelo de desnudos. Era 1965, Joe tenía diecisiete años y todavía no sabía que iba a convertirse en uno de los iconos gays más famosos gracias a una red casi oculta que lo hizo entrar en casa de los homosexuales norteamericanos con la discreción que exigía una época aún muy represiva. El fotógrafo que lo inmortalizó era Bob Mizer, dueño de la revista por suscripción *Athletic Model Guild*, que en teoría funcionaba como una publicación de fisicoculturismo, pero en la práctica era lo más cercano a *soft-porno* gay que podía conseguirse en la era pre-Stonewall, llamada la «*Playboy* del Armario». También se podía pedir por correo una película en super-8 de los favoritos. Dallesandro hizo seiscientos desnudos para Mizer, y un corto. Su perfil decía que tenía diecinueve años, para evitar problemas legales. Se puede decir que la mayoría de los hombres gays norteamericanos descubrieron a Joe Dallesandro mucho antes que Andy Warhol.

* * *

«¿Puede un chico ser demasiado atractivo?» Así se promocionaba

Flesh, el primer protagónico de Dallesandro para Warhol. En 1967, Joe espió un rodaje de Warhol (estaba visitando a unos amigos que vivían en el mismo edificio). Paul Morrissey recuerda que vio a un grupo de jóvenes en el pasillo y les ofreció ponerse delante de la cámara. Los amigos de Joe se fueron, pero él se quedó. Joe recuerda: «Andy estaba en un rincón de la habitación sentado leyendo el diario. La cámara apuntaba hacia un lugar, y él miraba hacia otro. Así dirigía Andy. La gente aullaba y se peleaba y sospecho que cuando Andy escuchaba algo que le interesaba, prendía la cámara. Conmigo fue distinto, porque yo no gritaba, pero era atractivo y a Andy le gustaban los chicos lindos en calzoncillos.» Cuando terminó la escena y le entregaron una factura por el día de trabajo, Joe pensó que estaban locos: «No podía creer que hubiera gente dispuesta a ver el film que estaban haciendo. Era un chiste.» La película fue *The Loves of Ondine* (1971). Terminó apareciendo en el afiche, aunque su papel era secundario. En realidad, a Warhol no le interesaba demasiado Dallesandro. Él prefería los personajes *camp*: travestis como Candy Darling o Holly Woodlawn, excéntricas como Edie Sedgwick o Jackie Curtis. Quien realmente se fijó en el joven delincuente fue Paul Morrissey. Personaje extraño, el director tenía mucho poder en la Factory: un conservador educado en colegios jesuitas que se mezclaba con las criaturas marginales que lo fascinaban y a quienes en el fondo despreciaba, fue quien sugirió la inclusión de Nico en Velvet Underground, operaba como la mano derecha de Warhol en los negocios, era coeditor de *Interview* y, además, cineasta residente. Dallesandro tenía todo lo que Morrissey, harto de complacer a las explosivas *superstars*, quería: era maleable, tímido, distante, ambiguo, silencioso, bellísimo, hacía todo para pasar inadvertido pero no se le podían quitar los ojos de encima. Después de *The Loves on Ondine*, Dallesandro apareció en *Lonesome Cowboys* (1968) y *San Diego Surf* (1968), según él «la primera un wéstern con *cowboys* con acento neoyorquino y la segunda una película de *surfers* con neoyorquinos que jamás habían visto una tabla». Todavía aparecía en papeles minúsculos. Pero Dallesandro y Morrissey tuvieron suerte gracias a una decepción y a una desgracia: en junio de 1968 la feminista radical Valerie Solanas le disparó a Andy Warhol, aduciendo que le había robado ideas. Warhol se recuperó, pero pasó mucho tiempo en el hospital y a partir de entonces vivió paranoico y aterrado. Por otro lado, el cineasta John Schlesinger estaba filmando en Nueva York *Midnight Cowboy* (que ganó el Oscar a mejor película en 1969) y quería que Joe Buck (el *taxi boy* interpretado por Jon Voight) fuera a una fiesta que parodiaba las de Warhol. Candy Darling, Taylor Mead, Dallesandro y Jackie Curtis iban a participar en el film, pero finalmente fueron descartados. Warhol, frustrado por no haber podido

ubicar a sus estrellas, le dijo a Morrissey desde el hospital: «¿Por qué no hacemos una película parecida a la de ellos, pero la lanzamos antes? Podemos usar a todos los chicos que ni se molestaron en probar.» A Morrissey le pareció una gran idea: «Andy estaba internado y no iba a meterse con la cámara. Carecía de ideas visuales. Hacía siempre lo mismo, no encuadraba bien, yo tenía que supervisar todo. Era un buen momento para sacarnos a Andy de encima y hacer lo nuestro.»

Flesh se filmó en cinco días en 1968 y costó apenas mil quinientos dólares. El film funciona como una respuesta con registro «documental» y de comedia a *Midnight Cowboy*. Joe es un hermoso joven que mantiene a su esposa e hija mediante la prostitución: sus clientes suelen pedirle que pose como modelo de pornografía, o como estatuas clásicas. Objeto pasivo, usado, deseado y desechado, se la pasa desnudo: es suya la carne del título. La diferencia más radical con los anteriores films experimentales de Warhol era que *Flesh*, a pesar de su temática ajena al *mainstream* y los defectos técnicos, era un film de comercialización posible, con una narrativa casi convencional. Estuvo siete meses en cartel en Nueva York y rindió 2.000 dólares por semana, todo un récord. Al influyente periodista Rex Reed le encantó: «Es la primera película de Warhol importante que he visto, probablemente porque él no tiene nada que ver con ella. Además, tiene a la primera superestrella desnuda que además puede actuar. Dallesandro y un guión tan agudo que hasta Joe Mankiewickz envidiaría.»

Flesh llegó a recaudar dos millones de dólares en todo el mundo. De pronto, el bello impasible era una gallina de los huevos de oro, algo que tomó a la Factory por sorpresa. En Alemania fue sensación: la vieron tres millones de personas y estuvo entre las cinco películas más taquilleras de 1970. Dallesandro sigue creyendo que es su mejor película. «Pero no estoy satisfecho porque pienso que podríamos haber hecho algo mejor, y porque me encasilló como *taxi boy*. Es verdad que yo era un chico que conocía esa vida, pero era mucho más que eso. Y estaba actuando.» Pero no se notaba.

* * *

La siguiente película de Joe Dallesandro fue *Trash* (1970), segunda parte de una trilogía de protagónicos que finalizaron con *Heat* en 1972. En ambas lo acompañaba Andrea Feldman, una *superstar* que se suicidó antes del estreno de *Heat*, arrojándose de un piso 14 con un rosario y una Biblia en la mano. Había dejado una nota para Andy que decía: «Me voy a lo grande.» Fue una tragedia más de las asociadas a Warhol: en 1971 se había suicidado con una sobredosis la aristócrata

Edie Sedgwick, abandonada por Warhol después de que ella amenazó con dejarlo por Bob Dylan. Edie solía describir a Warhol como un sádico y un insensible: de hecho nunca acudió a acompañarla en su largo derrotero de sobredosis e internaciones, una vez que dejó de serle útil. Con la muerte de Feldman, volvieron las acusaciones: se decía que Warhol potenciaba los problemas de la gente que estaba a su alrededor, que lejos de ser glamourosas, sus superestrellas eran gente con muchos problemas y que Warhol idealizaba ese sufrimiento. En pocas palabras, que los explotaba. Los *superstars* eran un desafío a Hollywood: su arte desafiaba al mundo del arte, pero una cosa es pintar y otra muy diferente usar gente como proyectos artísticos. Joe Dallesandro está de acuerdo parcialmente: «En lo personal, el concepto de estrella de Andy me gusta, pero la gente que él convertía en estrellas estaba loca. Era gente gravemente enferma. Hambrienta de estar frente a una cámara, de llamar la atención. Andrea siempre me decía: «Sos nada, sos nadie, no vas a ninguna parte» y era verdad. Todo eso de los *superstars* era una mentira.»

Joe Dallesandro es mucho más concreto en cuanto a la explotación. Parece aceptar la fatalidad de lidiar con gente inestable que eventualmente se desmorona, como si no pudiera ser otro el destino de las criaturas de la noche. Pero él también asegura que Warhol/ Morrissey lo estafaron. Dallesandro podía exponerse como ellos quisieran, podía jugar a ser el prostituto de la Factory, pero tenían que pagarle bien. Y nunca lo hicieron. En la primera mitad de los setenta, como empleado de la Factory, Dallesandro ganaba 150 dólares por semana, una miseria en Estados Unidos, mientras la trilogía recaudaba millones. Era el encargado de atender el teléfono, guardaespaldas o patovica, ascensorista y encargado de enviar copias de las películas a las universidades. Además del dinero, Dallesandro sostiene que Warhol/Morrissey le boicotearon una posible carrera fuera del *under* neoyorquino. Había sido tapa de *Vogue* y *Rolling Stone* posando con su hijo Joe Jr. (Dallesandro estuvo casado durante su época en la Factory: lo llamaban «el burgués encubierto»), y asegura que Hollywood le había echado el ojo. Hay algo de cierto: el propio Warhol le confesó a *Time Out* que Francis Ford Coppola quería probar a Joe para el papel de Sonny Corleone en El Padrino. «No digo que fueran a contratarme», dice Dallesandro, «pero había una posibilidad. Morrissey y Warhol le dijeron a la gente de Hollywood que yo no era actor, que no podía manejar un guión y que tenía problemas con drogas. Tuve problemas con drogas y alcohol después, inmensos, pero en esa época estaba sobrio. Si el propio Paul me prohibía beber…» Que Dallesandro, con su inexpresividad rayana en el *rigor mortis*, pudiera ser un actor profesional en aquel momento es materia de debate, pero es la ductilidad encarnada al lado de Keanu Reeves y al

héroe de *The Matrix* no le va tan mal. Tantos años después, no parece poder perdonarlos. No es fan del arte de Andy: «Su trabajo me gusta solo en una muestra. Cuando ves una exhibición de treinta trabajos, es hermoso y tiene sentido. Pero colgar un cuadro de Warhol en tu casa me parece idiota.» Y pasó de las legendarias fiestas de Warhol voluntariamente. «Yo no vivía en la Factory, no me gustaba todo el artificio ni la publicidad. Nunca fui parte del grupo. Creo que le caía bien a Andy, pero no podía hablar conmigo como hablaba con los otros. No me gusta hablar por hablar, y no iba a sentarme ahí y decir pavadas para que él me grabara. No iba a sus fiestas. Soy sociable, pero no me sentía cómodo con ellos. Eran muy hipócritas. No hablaban de nada que tuviera algún asidero en la realidad.» ¿Resentimiento? A Dallesandro le gusta llamarlo bronca. «Estoy enojado, y mi enojo es legítimo. Hicimos mucha plata con esas películas: Andy se compró una mansión en Montauk y Paul se compró otra y ni siquiera eso fue lo que más me enojó.

»Me enfermaba la desidia: me daba cuenta de que podíamos hacer películas mejores y nadie se molestaba siquiera en arreglar una cámara cuando se rompía. Las únicas películas que hicieron millones de dólares fueron las que yo protagonicé. Pero bueno, yo conseguí una carrera y ellos los millones que sin mí no hubieran hecho. Los respeto y debo agradecerles, pero me doy cuenta de que fueron cobardes.»

* * *

El fin del romance entre Dallesandro y Warhol/Morrissey comenzó con *Flesh for Frankenstein*, una comedia gore demente estrenada en 1974, parte de un extraño proyecto 3D que Carlo Ponti quería financiar originalmente para Roman Polanski y terminó ofreciéndole a Morrissey. El director, que nunca había tenido presupuesto, aceptó encantado rodar en tres semanas y por 350.000 dólares dos films *explotation* abusando de los clásicos del horror gótico *Frankenstein* y *Drácula*. En *Flesh for Frankenstein*, Dallesandro interpreta a un esclavo sexual de la baronesa, sin ninguna intención de actuar más que como un neoyorquino trasplantado a un film de época, totalmente importado, y por lo tanto, cómico. Las películas terminaron recaudando veinte millones de dólares y él cobró solo 23.000. Paul Morrissey le dio un último consejo: que se quedara en Italia. Europa estaría mucho más abierta a aceptar a un actor de culto que su tierra natal. Así fue. Dallesandro hizo carrera en films clase B italiano, y trabajó con Louis Malle en *Luna negra*.

En 1975, a pesar de que quería evitarlo, le tocó otro film de culto, tan emblemático como los de Warhol: *Je t'aime moi non plus* (1975), dirigida por Serge Gainsbourg. La protagonista era Jane Birkin, esposa

de Serge, y el film estaba inspirado en la canción clásica del trovador francés incluida en *Jane Birkin/Serge Gainsbourg*. Dallesandro es Krassky, un camionero que se enamora de una chica que parece un chico, Johnny (Jane Birkin). Pero Krassky es homosexual y no puede consumar una relación: solo se excita cuando la ve de atrás, cuando la posee desde atrás. Johnny acepta (o no) la homosexualidad de Krassky: en cualquier caso solo quiere atravesar la barrera que impone su diferencia de género para poder amarlo. Adelantada a su tiempo, la película merecería ser un clásico erótico de los setenta, y es extraño que no figure en cada festival de cine como atracción principal, porque todos los planteos de borronear las fronteras genéricas están allí. Y además, tiene el valor agregado de poder ver las fantasías del gran Gainsbourg actuadas en pantalla y por su propia esposa. Dallesandro tiene, como de costumbre, recuerdos terrenales para nada románticos. «Serge era encantador», dice, «pero era un borracho perdido. A mí me costó mucho manejarlo, era triste. Parecía que se estaba muriendo en tu cara, y para Jane era muy difícil verlo matarse con la bebida.»

Joe Dallesandro volvió a Estados Unidos en 1984 y por fin pudo cumplir su anhelo: rodar con Francis Ford Coppola. En la fallida *Cotton Club* interpreta a Lucky Luciano. «Francis fue muy bueno conmigo», dice. «Usó casi todas las tomas que me hizo y me mostró el mayor respeto.» Poco después participó de *Critical Condition*, con dirección de Michael Apted, la muy mala *Sunset* de Blake Edwards (1988), con Malcolm McDowell y Bruce Willis. En 1990 trabajó con John Waters en *Cry-Baby*, compartiendo cartel con la exestrella porno adolescente Traci Lords, Johnny Depp e Iggy Pop. Este paso por las manos de otro corrosivo director *underground* norteamericano era lógico: incluso en la Factory se exhibían películas de Waters. Pero según Joe nunca se conocieron antes porque «me tenían bien guardado». En 1992 hizo *Guncrazy* con Drew Barrymore, y luego una seguidilla de penosos bodrios y apariciones televisivas en series como *Wiseguy* y *División Miami*. Pero Dallesandro, ex delincuente juvenil, ex *superstar*, no quiere vivir del glamour decadente de la Factory. Cuando Madonna le ofreció participar en el video de su canción «Deeper and Deeper» que homenajea la época, se negó. Un joven idéntico a Dallesandro, con su misma melena color arena y los músculos trabajados, se desnuda para Madonna y sus amigas. El homenaje lo halaga pero prefiere conservarse como un trabajador de la industria del cine y que el icono siga allí, como un fantasma de su juventud espléndida y perdida. «Paul me ayudó explicándome que no tenía que creérmela, y fue un buen consejo. Porque toda esa gente que se quedó por el camino, que no pudo sobrevivir, creyeron en esa fama ficticia y nunca trabajaron ni hicieron nada por ellos mismos. Querían tener

reconocimiento, aparecer en los diarios, y no se trataba de eso. Solo se trata de trabajo. Y yo lo entendí.»

24 de noviembre de 2002,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

ESOS LOCOS BAJITOS

En los años setenta, un grupo de pintores y escultores californianos —casi todos de Los Ángeles— comenzaron a llamarse a sí mismos *lowbrow*, es decir, artistas menores. Sus influencias, que enarbolan con autoconciencia y orgullo, van desde la publicidad hasta los dibujitos animados, la cultura del circo y el tatuaje, el grafiti, el *kitsch*, el manga, el arte religioso, el punk rock, la psicodelia, el cómic; al principio, las grandes galerías los ignoraron, pero en los últimos años, varios artistas *low-brow* (o cultores del «surrealismo pop») muestran su trabajo en galerías del circuito oficial de la alta cultura, lejos ya de una confrontación con el mundo del arte galerista. Sin embargo, sus imágenes siguen ilustrando remeras de diseñadores *under*, o fanzines, o blogs de jovencitas góticas.

Y quizás el causante de este reconocimiento sea Mark Ryden. Sí, muchos de sus compañeros de estilo que desde 1994 empezaron a publicar en la revista *Juxtapoz* tienen prestigio, pero Ryden logró el objetivo del *low-brow*: imágenes surrealistas, algo mórbidas, con tanto de *Alicia en el País de las Maravillas* como de el Bosco, que son realmente populares y al mismo tiempo reconocidas como arte y no mera ilustración; miniaturas, óleos, dibujos blanco y negro, tapas para bandas de rock (*One Hot Minute* de Red Hot Chili Peppers, por ejemplo), citas a Manet y a Björk: todo convive en las obras de Ryden, de perturbadora ternura. Allí hay una inocencia corrompida, una mirada infantil morbosa, y una violencia latente que sugiere no solo la extrañeza y la complejidad del cuerpo humano (niños bautizados con sangre humana, nínfulas pálidas con un tajo en el pecho, hundidas en un baño de sangre), sino algo onírico y detallado, a la manera de Dalí, el Bosco, Brueghel. Algunos críticos lo llaman «el Bosco de chicle» (*bubblegum*), y hay algo de eso, del pop edulcorado de los años cincuenta en los Estados Unidos que sonaba en una década represiva, a punto de estallar. Hay una tensión entre la belleza de sus imágenes y lo oscuro de su contenido; colores pastel para el grotesco, niñas inocentes con juguetes sangrientos, niños rosados y celestes vestidos con uniformes nazis. «El aspecto visual de la cultura pop contemporánea contiene los arquetipos específicos que formaron mi conciencia, y suelo encontrar arquetipos en viejos libros infantiles y en

juguetes, que además colecciono. Me siento atraído por cosas que evoquen recuerdos infantiles», explica Ryden.

Por algo Tim Burton es el coleccionista más importante de Ryden, seguido de Stephen King; Burton también colecciona la obra de Margaret Keane, artista *kitsch* de los años sesenta que se especializa en niños —sobre todo niñas— de ojos grandes, como en el animé y el manga japonés. Pero si Keane apenas sugería lo siniestro, Ryden lo expone: sus niños-esposos lloran sangre, sus reinas contienen mundos superpoblados de seres deformados, hay conejos simpáticos que son carniceros y hacen brutalmente su trabajo frente a nenas sonrientes. «Hay una delgada línea entre ser mórbido y ser observador», escribe el crítico de Seattle Andrew Engelson. Ryden, como William Burroughs, desnuda el almuerzo en nuestros tenedores, para recordarnos constantemente sobre la violencia que duerme bajo la superficie de nuestras plácidas y pequeñas vidas. Además de ser un meticuloso pintor anticuado, muy de vieja escuela, Ryden es un creador de iconos posmodernos. Sus cuadros están cargados de una extraña e inescrutable cantidad de símbolos personales que abren la puerta a una vida secreta. Una y otra vez aparece Abraham Lincoln, abejas, animales de peluche, estatuas de Jesucristo, citas a la numerología, a las tradiciones religiosas mundiales, los fluidos corporales, y cantidad de niños de ojos grandes. Como sabe cualquiera que haya pasado más de diez minutos con ellos, los niños no son ángeles inocentes, sino voraces observadores de lo que los adultos tratan de esconder. Ryden posee una fascinación infantil con lo asqueroso, como los niños. Sus cuadros insisten en que somos carne, pero carne que además puede leer filosofía.

Mark Ryden nació en Oregón, y abrió su primera muestra en 2001, en Nueva York. Ahora, ya muy famoso, vive en Los Ángeles y tiene su estudio en el Castle Green Hotel de Pasadena. Tiene cuarenta años, y sus muestras son eventos multitudinarios; en apenas cinco años de trayectoria, ya contó con una retrospectiva en Los Ángeles llamada *Wondertoonel*, un término tomado del título de un libro holandés de 1706 llamado *Wondertoonel der Nature*, que catalogaba una colección de historia natural, con sus extraños fósiles, esqueletos y animales disecados, un gabinete de curiosidades. Así es el arte de Ryden, extraño y familiar, con tanto de sueño como de carnalidad.

16 de abril de 2006,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL TROVADOR

Para llegar a Guy Clark siempre hizo falta un Virgilio, un guía, una introducción. Sus discos resultaban (casi) imposibles de conseguir por acá: él nunca fue un famoso de la música country y la música country nunca fue una favorita local, así que llegar a él era complicado. Pero los rastros estaban ahí. En 1985, el supergrupo The Highwaymen —Johnny Cash, Waylon Jennings, Kris Kristofferson y Willie Nelson— grabaron su canción «Desperados Waiting For a Train», de 1975. Es una hermosura de esas que ya no se escriben, una historia de otra época: la de un chico que se hace amigo para toda la vida de un viejo trabajador golondrina de los pozos petroleros. «Cuando aprendí a caminar, me llevó a un bar llamado el Café Sapo Verde / Estaba lleno de tipos con panza de cerveza y jugando al dominó / Mentían sobre sus vidas mientras jugaban.» La relación de amistad y necesidad mutua de chico y viejo no se explica, pero la melodía destila tristeza, abandono y afecto. Hay un verso inolvidable: «Tiene manchas de tabaco en el mentón / Y para mí es uno de los héroes de este país.» Una línea además reveladora de quién era Guy Clark: un representante del country forajido, el *outlaw* country, también representado por otra leyenda que murió, Merle Haggard. El *outlaw* es un subgénero que en los sesenta supuso un sacudón en la música popular de Estados Unidos: fieles al tumulto de la época, un grupo de músicos decidieron romper con el rígido sistema comercial del country de Nashville —su suerte de «Vaticano» el Grand Ole Opry, su pacato código de conducta, su apenas velado racismo— y decidieron producir sus canciones, acercarse al rock sureño, al blues, el pelo largo, a la vida comunitaria. Las letras, claro, también eran diferentes: se referían a rutas solitarias, a trenes que dejaban de pasar, a los vagabundos, a los veteranos de guerra, a los solitarios y los pueblos olvidados. Algunos de los representantes del movimiento, como Guy Clark y Townes Van Zandt —amigos íntimos entre ellos—, también llevaban una forma de vida forajida, intencionalmente marginal o, digamos, contracultural. Todo eso está en una película muy difícil de conseguir, el documental *Heartworn Highways*, de 1975, donde la escena más reveladora se la lleva Townes Van Zandt, que canta la terrible «Waitin' Around To Die» (el country en su forma más extrema y depresiva) ante un hombre

negro que llora como una criatura al escucharlo y dice en voz baja «es cierto lo que canta». Townes Van Zandt, justamente, es el otro guía: un compositor mayor, un genio nunca reconocido. En 2004 apareció en los festivales un documental sobre su trágica vida, *Be Here to Love Me*, y ahí estaba Guy, el mejor amigo, tomando tequila, riéndose como endemoniado —quién sabe bajo efectos de qué sustancia—, con su hermosa esposa Susannah y en el funeral de Townes acompañado de su guitarra y diciendo «hace treinta y siete años que programé este show». Guy Clark siempre tuvo claro que quedaría a la sombra del genio, si el genio era redescubierto. Hoy Van Zandt se transformó en un rescatado y hasta lo versiona Norah Jones; Clark en vida no tuvo esa suerte. Más acá en el tiempo otro guía es Nacho Vegas: para su disco de 2008, *El manifiesto desastre*, grabó «Nuevas mañanas», la versión traducida de «Anyhow I Love You», original de 1976.

Pero si este hombre resulta tan recóndito y hay que llegar a él a través de genios rescatados, *covers* traducidos, viejos éxitos de los ochenta, ¿por qué resulta relevante hablar de él ahora, que acaba de morir a los setenta y cuatro años, el 17 de mayo de 2016, en Nashville, Tennessee? Porque Guy Clark escribió canciones hermosas que merecen ser más escuchadas y convertirse en clásicos indiscutibles, canciones asombrosas llenas de historias y desdichas y a veces humor. Él, a pesar de su apariencia impresentable, sus tics ganados a fuerza de excesos («en Austin, en 1965, el ácido era legal» solía decir, encogiéndose de hombros), era luthier, era un investigador de la música que amaba, un estudioso y un artesano. No era un gran cantante pero tenía lo que sus canciones necesitaban: la sinceridad desarmante en la voz. No era un hombre ni remotamente guapo pero enamoró y tuvo a su lado durante décadas a la compositora y artista plástica Susannah Clark y, cuando ella murió de cáncer en 2014, él se derrumbó pero antes le escribió un disco, *My Favorite Picture of You*, que le valió un Grammy tardío por mejor disco de folk y donde le dice a su mujer que su foto favorita es una Polaroid donde «estás tan enojada que resulta increíble que hayamos sido amantes» y donde «tenés los puños cerrados, no sos la tontuela ni la payasa de nadie / Eras demasiado inteligente».

Esas canciones hermosas que se merecen ser más escuchadas son muchas. Así lo entendieron todos los músicos que estaban en deuda con Guy Clark, el hombre que en los setenta abrió su casa en Nashville para que tocasen y viviesen los que quisieran, el que le consiguió el primer trabajo a Steve Earle, el que era célebre por su enorme generosidad incluso cuando tenía muy poco para ofrecer. En 2011, todos sus admiradores grabaron *This One's For Him: A Tribute to Guy Clark*, un disco donde ofrecen sus mejores versiones del maestro. Rodney Crowell (exesposo de Rosanne Cash, es decir, cuñado de

Johnny), grabó la tristísima «That Old Time Feeling» de 1975: «Esa nostalgia / renguea por la noche sobre una muleta / Como un soldado que se pregunta si el precio no fue demasiado alto / Esa nostalgia se cae de cabeza en el parque / como un viejo borracho que reza para poder pasar la noche.» Ron Sexsmith, el delicado cantautor canadiense hace «Broken Hearted People», otra canción sobre gente triste que le queda perfecta a su voz melancólica: «Reírse para dejar de llorar no es una buena forma de hacerse viejo.»

Las canciones de Guy suenan tan bien tocadas por él como por sus fans y amigos. Se trata de su famosa generosidad: le gustaba escribir para otros y lo grabaron desde James McMurtry —el hijo del famoso novelista Larry— hasta sus amigos cercanos como Lyle Lovett, Steve Earle y Joe Ely. Fue central en la escena alternativa de Nashville y en la de Austin, que aún hoy, a pesar de la invasión hípster, conserva un corazón orgullosamente rebelde. El *New York Times* lo llamó «el rey de los trovadores de Texas» y dijo que «su trabajo es indeleble, de los mejores del siglo XX». No hay ninguna exageración en estas palabras: Guy Clark era un héroe secreto y se fue con una elegancia inesperada, él, que fabricaba sus guitarras con amor y se reía como un demente peligroso.

22 de mayo de 2016,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

PÁLIDO FUEGO

En estos últimos meses resulta imposible escapar de Jack White. Protagoniza el documental *It Might Get Loud (A todo volumen)* de Davis Guggenheim, donde explora la historia de la guitarra eléctrica —y su historia personal y musical— junto a The Edge y Jimmy Page. Hace poco, fue uno de los músicos invitados por los Rolling Stones en *Shine A Light*, el documentalrecital de Martin Scorsese; tocaba con ellos «Loving Cup», una de las canciones más exquisitas de *Exile On Main St*. Ahora, en 2009, se editó *Under Great White Northern Lights*, el nuevo documental y el primer álbum en vivo de The White Stripes, la banda que lo hizo famoso: se trata de la gira que Meg y Jack hicieron por Canadá, posiblemente el poderoso punto final a una carrera extraordinaria. Y mientras White Stripes descansa —¿o ya no existe? —, Jack White edita el flamante segundo disco de su segunda banda paralela: *Sea of Cowards* de The Dead Weather (su primera banda paralela fue The Raconteurs, con la que grabó dos discos, *Broken Boy Soldiers* en 2005 y *Consolers of The Lonely* en 2008). Y produce *The Ghost Who Walks*, el primer álbum de la supermodelo Karen Elson, su esposa. Si parece mucho, y complicado, es porque lo es.

Ser un músico hiperactivo significa poco, porque la producción desenfrenada puede obedecer tanto a un talento desbordante como a la falta de filtro. Ser una estrella de rock es más difícil que en otras épocas, pero en tiempos de escasez de carisma hace falta poco para lograrlo. Jack White es prolífico y es una estrella de rock, pero es relevante y el único músico del nuevo milenio con destino de leyenda porque condensa los aspectos necesarios para elevarse por encima de la media en esta era: su amor por el blues es apasionado, académico y honesto, pero su personaje público (sus personajes, los va cambiando sutilmente) es una construcción distante y elaborada. Dandi y *bluesman*, hermano desequilibrado de Johnny Depp, músico aplicado e improvisador compulsivo, Jack White sabe cómo y por dónde moverse; sabe cuándo mentir, cuándo diseminarse, cómo parecer inescapable. Nunca le interesó el segundo plano. En 1997, cuando formó White Stripes con su entonces esposa Meg White, decidió darle al grupo un concepto que lo distinguiera de otros grupos de blues blanco. «Crecí en los noventa, en los tiempos del grunge, cuando si no

subías a un escenario con jeans y remera no eras "de verdad"», decía en una entrevista para *The Guardian*. «Me parecía ridículo. Con White Stripes queríamos engañar a la gente con este concepto —este vestirnos en tres colores, el minimalismo, los videos de Michel Gondry — para que no se diera cuenta de que estábamos tocando blues. No queríamos aparecer como chicos blancos que intentaban tocar música negra de hace cien años. Entonces para distraerlos nos vestimos de rojo, blanco y negro.» Aspirando a lo clásico, fue el más moderno de todos: el gesto vanguardista para encubrir el tradicionalismo fue una jugada tan inteligente que hubo muchos embaucados, muchos que compraron el disco y se sorprendieron cuando encontraron detrás de las simetrías una música mínima y bestial.

La otra parte de la operación White Stripes consistió en afirmar que los integrantes del grupo eran hermanos, cuando en realidad fueron pareja hasta que se divorciaron, en 2000. Le decía Jack White a David Fricke en una entrevista a *Rolling Stone*: «Hace poco leí una reseña de nuestro disco que decía "cada componente de White Stripes es una mentira". ¿Qué quiere decir eso? ¿Acaso me senté y dije que nací en Mississippi? No. ¿Dije que nací en una plantación y me enseñó a tocar la guitarra un ciego? Nunca dije algo así. Solo decidimos presentarnos como hermanos. ¿Cómo nos hubiera percibido la gente si decíamos la verdad? Con una banda de hermanos importa mucho más la música que la pareja, nadie especula sobre si están tratando de salvar la relación componiendo canciones, por ejemplo. Nuestra presentación es algo calculado: la música es espontaneidad. Quería jugar con esa dicotomía. Me parece importante aportar un elemento de ficción.»

Meg White fue algo más que su exesposa y baterista: fue su musa. Especialmente desde el extraordinario *Elephant* (2003), pasando por *Get Behind Me Satan* (2005) e *Icky Thump* (2007), escribió ¿para ella y gracias a ella? muchas de las más extrañas canciones de amor alguna vez grabadas. Al final de *Under Great White Northern Lights*, el documental, Jack y Meg están sentados al piano, y él canta y toca para ella «White Moon», una balada muy hermosa de *Get Behind Me Satan*. Ella se pone a llorar, y no es un llanto tibio: se vuelve inconsolable y él debe abrazarla, acariciarla. Meg White, que apenas habla o muestra emociones, se desmorona ante una sencilla, bella canción. Meses después, la gira de White Stripes por Estados Unidos se canceló porque ella no podía manejar su ansiedad. Desde entonces no hubo más actividad de White Stripes. Pero Jack se siguió moviendo, y de a poco se fue transformando en algo más que la mitad de ese extraño dúo: se transformó en el pálido fuego capaz de salvar al rock'n'roll.

* * *

Jack White es el menor de diez hermanos, hijo de una familia católica de clase media baja del sur de Detroit. Creció en un barrio de inmigrantes mexicanos y escuchando la música de sus vecinos: tex mex, hip hop, rhythm & blues. «En mi barrio no era *cool* tocar un instrumento», cuenta en el documental *A todo volumen*. Él tocaba la batería —se convirtió en guitarrista casi por accidente, cuando su hermano le regaló una guitarra vieja encontrada en un galpón del Ejército de Salvación—. Estuvo a punto de ir al seminario en Wisconsin, pero acabó trabajando como aprendiz en una tapicería, y su jefe lo introdujo en el rock haciéndole escuchar The Cramps y Velvet Underground. Pero sus momentos iniciáticos fueron otros dos, muy diferenciados: el hallazgo de *Fun House* de los Stooges en la basura y escuchar la canción «Grinnin' In Your Face» de Son House, una figura seminal del blues del Delta que influyó en Robert Johnson y Muddy Waters. Allí mismo se hizo un estudioso del blues: «No conozco mucha gente de treinta años que haya investigado tanto como Jack», dijo alguna vez T-Bone Burnett. «Es la única persona de su edad que puede hacer un *cover* creíble de Blind Willie McTell.» Jack White sigue el camino de Bob Dylan: el interés por el linaje, el cancionero popular norteamericano como un río perpetuo. «Tengo tres padres: el biológico, Dios y Bob Dylan», explicaba en *Rolling Stone*. «Nadie acusó a Dylan de robarle a Woody Guthrie. Sabían que lo estaba abrazando, que quería ser parte de esa familia de compositores y músicos nómadas, esa familia que sigue transmitiendo canciones de generación en generación.» Sus rescates como productor van en ese sentido: en 2004 produjo Van Lear Rose, el regreso de la leyenda del country Loretta Lynn, un disco que ganó Grammys y críticas extasiadas. En 2010 lanzará un álbum con Wanda Jackson, pionera absoluta del rockabilly, novia de Elvis, guitarrista, una de las mujeres injustamente olvidadas de la historia del rock. Para elegir qué canciones grabar con Wanda —que tiene setenta y tres años— Jack White le pidió consejo a Bob Dylan: se conocen desde que The Raconteurs fue grupo soporte de Dylan en 2006. «Lo llamé para que me recomendara canciones, y me nombró un par muy interesantes. Pero la que resultó explosiva fue una de las suyas, "Thunder On the Mountain". Cuando la probamos, fue impresionante.»

White se mueve entre el cielo y el suelo, en su propio excéntrico mundo. Allí arriba se codea con los Stones y Bob Dylan, y produce a grandes damas con su característica falta absoluta de machismo. Aquí abajo trabaja en su propio sello, Third Man Records, que si bien fue fundado en 2001 en Michigan recién se volvió grande cuando se mudó a Nashville junto con Jack —que dejó Detroit para instalarse con su familia en la capital del country en 2006—. Lo más importante que

hace Third Man es editar discos en vinilo. Hace algunas ediciones en CD o lanzamientos por iTunes, pero el propósito principal es revivir el vinilo —la planta compresora queda cerca del edificio principal del sello—. El complejo de Third Man en Nashville se completa con un estudio de grabación, una sala de conciertos, una disquería y hasta una oficina para que los artistas del sello den entrevistas. Third Man Records editó discos de White Stripes, Raconteurs y Dead Weather pero también discos *spoken words* de un amigo de la casa, Conan O'Brien.

Desde el principio de su carrera y hasta hoy con *Sea of Cowards*, el recién editado segundo disco de Dead Weather (el primero, *Horehound*, salió hace menos de un año), Jack White milita en una contienda personal contra la tecnología que por extensa e inclaudicable lo dejó casi completamente solo y, por lo tanto, a la vanguardia (estando, paradójicamente, en la retaguardia: uno de sus movimientos típicos). «No quiero ser un esclavo de la modernidad», decía White en una reciente entrevista para *The Guardian*. «Soy uno de los pocos músicos con cierta fama que todavía graban en cinta analógica. No tengo ni celular. Quiero ser parte del resurgimiento de cosas que sean tangibles, hermosas y con alma, no quiero rendirme a la era digital. Pero cuando le hablo a la gente de esto, me dicen "sé de lo que hablás" mientras contestan un mensaje de texto. En general, la onda que percibo es "dejá de molestarnos, esto es el progreso".» Pero White está en desacuerdo y cuando puede lo dice. En *A todo volumen* es de lo primero que se le escucha: «La tecnología es destructora de la emoción y la verdad. No ayuda a la creatividad. Hace las cosas más fáciles, pero eso es todo.»

A la negativa de usar tecnología le agrega una ética de trabajo que prefiere las limitaciones: en White Stripes no usaba lista de temas («La gente sabe si estás haciendo el mismo chiste que la noche anterior y entre las mismas canciones: lo huelen») y prefería *deadlines* para terminar los discos muy estrechas: «Tener tiempo mata la creatividad», dice en *Under Great White Northern Lights*. «Hay que forzarse a hacer las cosas, contratar un estudio por solo tres o cuatro días. La inspiración no llega todos los días, no siempre se abren los cielos y baja un rayo y se escribe la canción. Hay que trabajar. Y muchas veces el mejor trabajo se logra con restricciones.»

Con Raconteurs, donde canta y toca la guitarra, la banda donde se permite el pop y el rock más apacible, y con Dead Weather, su banda de rock bestial, de blues salvaje y duro —donde toca la batería porque la voz está a cargo de Alisson Mosshart, la cantante de The Kills—, es más flexible en cuanto a la disciplina pero permanece férreo en su negativa a usar recursos digitales. Los compañeros de grupo acceden: todos tienen muy claro a quién le pertenecen estos proyectos.

* * *

Entre tanta disciplina, la producción del disco debut de Karen Elson parece haber sido un trabajo más placentero. Él no habla mucho del tema: en general, Jack White no les roba el primer plano a las mujeres con las que trabaja, y no hay muchos rockeros jóvenes que hayan trabajado tanto y tan bien con mujeres (a la lista de mencionadas hay que agregar a Alicia Keys: escribieron juntos «Another Way To Die», la canción principal de *Quantum of Solace*). Elson es una de las modelos más famosas del mundo: inglesa, nacida en Oldham, de clase obrera, pelirroja, pálida, con sus cejas depiladas y una belleza de ultratumba, antes de conocer a White fue parte de la Citizens Band durante siete años, una suerte de cabaret neoyorquino donde ella cantaba canciones de Leonard Cohen, Tom Waits, Richard Fariña y Kurt Weill. Conoció a Jack en el video de «Blue Orchid» de White Stripes y ya tienen dos hijos, Scarlett y Henry Lee. El disco *The Ghost Who Walks* es una especie de cuento de hadas gótico, una cruza de sonidos de cabaret y fascinación por la mitología de los años de la Gran Depresión, con su *dust bowl*, sus *hobos*, su música country. Las once canciones son de Elson: ella dice que le tomó todo este tiempo —tiene treinta y un años — decidirse a grabar sus composiciones por el miedo lógico a ser desestimada como otra modelo más que quiere cantar. «Ahora», dice, «sigo teniendo miedo. Sé que me van a preguntar si las canciones son de Jack, sé que van a pensar que este disco nunca se hubiera editado si él no fuera mi esposo; a veces me pregunto para qué me metí en esto. Tengo confianza pero también miedo a que se rían de mí. No puedo, sin embargo, dejar que eso me detenga.» Fue White el que insistió, y la encerró en un estudio con, entre otros, Jackson Smith, ahora guitarrista de la banda de Elson, flamante esposo de Meg White e hijo de Patti y Fred «Sonic» Smith: otro príncipe de Detroit. «Muchos periodistas me preguntaron si no me ponía nerviosa grabar con Jack. Pero a mí él no me intimida. Es mi esposo, tenemos dos hijos. Es una influencia pero no de las más importantes… Mis influencias más básicas ahora son Nick Cave, Willa Cather, Peggy Lee.» El título del disco es su apodo de adolescente, «el fantasma que camina»; las canciones están llenas de brujería como «Garden» —una hermosa canción country—, de lunas de verano como «Lunasa», casi una *murder ballad*, y de pianos trémulos como «100 Years From Now». «Grabamos muy rápido, porque todos los equipos de Jack son análogos y no hay tiempo de corregir nada que suena mal, hay que hacerlo. Y es lo que necesitaba porque, con mis inseguridades, la verdad es que lo último que necesitaba eran trucos tecnológicos. Me hubiera sentido falsa, procesada.»

Durante estos meses, Karen Elson está de gira presentando *The Ghost Who Walks* pero Jack White no la acompaña en la batería, instrumento que toca en su banda, que también está de gira, The Dead Weather. En este momento, con tanto trabajo en acción y en espera, y con la posibilidad cierta de que White Stripes haya quedado congelado para siempre, Jack White es el rockero joven más importante de la escena, el único que a los treinta y cuatro años ya puede posar de clásico. Y solo falta un empujón para que su estrella se convierta en el centro de un sistema solar.

1 de agosto de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

SANGRE AZUL DE TEXAS

Hay una filmación de época —gran parte de esa cinta está incluida en el documental *Be Here to Love Me* (2006) de Margaret Brown— donde se ve a Townes Van Zandt en su juventud y en el pico de su creatividad, a principios de los años setenta. Tiene el pelo y los ojos muy oscuros, rasgos delicados, y es delgado hasta la fragilidad. Su sonrisa es una explosión de luz. Está en la puerta de un tráiler, probablemente el que ocupaba en ese momento, y detrás de él un amigo no identificado dispara una escopeta con la misma calma que si se estuviera fumando un cigarrillo. Townes ni mosquea, jamás se sobresalta ante las explosiones. Y de repente, desde debajo de su sombrero de *cowboy*, le cuenta a quien sostiene la cámara: «Los únicos dientes originales que me quedan son estos de acá delante, las paletas. Los demás son postizos. Pasa que tuve una sobredosis. Con pegamento de avión. Me dormí con el pegamento entre los dientes. Me llevaron al hospital, y cuando pudieron revivirme, para abrirme la boca, se vieron obligados a romperme los dientes con un martillo, pum pum. Tengo muchas sobredosis, me muero seguido. Dicen que hay tres muertes: cerebral, respiratoria y cardíaca. Cerebral nunca tuve, aunque estuve una hora y media muerto una vez. Muerte cardíaca tengo cada dos meses más o menos.» Después, Townes recorre sus dominios con su novia Cindy —que sería su esposa—, su perro, una botella de whisky, una lata de Coca-Cola y su propia escopeta. Al rato, dentro del sucio tráiler, toca una de sus mejores canciones, «Waitin' Around to Die». Un hombre negro, grandote, de unos sesenta años, está escuchando, sentado muy cerca. Y de pronto rompe en un llanto descarnado, con los ojos inyectados en sangre por la desesperación o por el alcohol, y le dice a la novia de Townes en voz baja: «Es verdad, es verdad». La chica se ve obligada a abrazar al hombre para calmar su congoja. «A veces no sé dónde me lleva este camino sucio / Y a veces no sé por qué razón estoy aquí / Creo que voy a seguir jugando, bebiendo mucho y vagabundeando / Es más fácil que quedarse esperando a morir.» Los acordes menores, la sequedad de la voz, la cadencia, todo hace que «Waitin' Around to Die» contenga una desesperanza pocas veces atrapada en canción. Por canciones como esta, Van Zandt era considerado entonces el mejor compositor texano y uno de los mejores

de la música country y el folk de todos los tiempos. Solo que nadie lo conocía, o muy poca gente, apenas ese «culto» que realmente Van Zandt tenía a su alrededor. Hasta sus dos únicos éxitos en los años ochenta, «Pancho & Lefty» e «If I Needed you» —que ni siquiera llegaron a las listas de más vendidos en su voz: llegaron a través de *covers* de Willie Nelson, Merle Haggard y Emmylou Harris—, había vendido unos siete mil ejemplares en total, de cinco álbumes. Todos lanzados por una compañía independiente. Nunca saldría de ese circuito.

* * *

Townes Van Zandt no estaba destinado a artista de country renegado, a vagabundo que se la pasaba viajando en un circuito obsesivo de Texas a Colorado, y de Colorado a Nashville, y vuelta a Texas, a veces solo con una mochila cargada de discos y sin ropa, adicto a la heroína y al alcohol. Su familia descendía de Isaac Van Zandt, nombrado encargado de asuntos de Estado en 1842 por Sam Houston. Ese tatarabuelo murió cuando era candidato a gobernador de Texas y el condado de Van Zandt, a unos treinta kilómetros de Dallas, se llama así por la familia. Las siguientes generaciones de los Van Zandt fueron líderes cívicos que construyeron Fort Worth, y la familia ingresó en el negocio del petróleo. Townes fue bautizado con el nombre de su bisabuelo materno, el mismo que es homenajeado en el Townes Hall de la Universidad de Texas. La familia no solo era rica sino afectuosa: no hay en la infancia de Townes Van Zandt una historia oscura, un secreto terrible (al menos documentado). El joven se inscribió por su propia voluntad en la Universidad de Boulder en Colorado en 1962, se puso de novio con una bella chica, y le fue bien como estudiante y deportista. Pero algo andaba mal. Townes empezó a pasar muchos días tomando alcohol encerrado en su habitación, escuchando blues de Lightnin' Hopkins y sin atender la puerta. La juerga terminó cuando Townes se arrojó de un cuarto piso, «para ver qué se sentía», durante una fiesta con compañeros, y sus padres vinieron a buscarlo. El destino fue una internación psiquiátrica: Townes fue diagnosticado como maníaco depresivo con tendencias suicidas, y para mejorar su cuadro le administraron terapia electroconvulsiva asociada con insulina. El resultado: Townes salió de la crisis, pero perdió gran parte de su memoria de largo plazo; de su infancia, por ejemplo, no recordaba una sola imagen. En su mente, la niñez no había sucedido. Siguió intentando la normalidad un poco más: se casó con su bella e inteligente novia, trató de ingresar al ejército, siguió estudiando Derecho. Hasta que su padre murió en 1966, a los cincuenta y dos años, y entonces soltó amarras: ese mismo año abandonó a su mujer

con un puñado de canciones y llegó a Nashville. Allí conoció a su productor Kevin Eggers, y en 1968 lanzó *For the Sake of the Song*, su primer disco. Ese mismo año, Emmylou Harris lo vio tocar: «Estaba shockeada. Nunca había visto algo así. Pensé que era el fantasma de Hank Williams.» Townes no era un fantasma, pero pronto se comportaría de una forma que decididamente circulaba entre la vida y la muerte: nomadismo, una temporada de dos años viviendo en una cabaña en los bosques de Tennessee, donde jugaba a la ruleta rusa con Steve Earle (su protegido musical) y miraba *Los días felices*, alcoholismo, desapariciones varias, shows terribles en los que podía ponerse a llorar en medio de una canción con tanta desdicha que debía ser sacado del escenario por sus compañeros. Cuando estaba bien, claro, Townes era una maravilla que intercalaba el humor negro entre sus negras canciones, pero no podía salir adelante con una «carrera». Nunca le importó, dicen quienes lo conocieron. Aunque cuando alcanzó el éxito en los ochenta, y cuando recibió la admiración sincera de pares como Bob Dylan y Kris Kristofferson, se mostró muy contento. El boicot, sin embargo, era permanente. En los ochenta justamente, cuando de la mano de «Pancho & Lefty» parecía que al fin despegaba, su manager le organizó una gira con 66 paradas (la más larga jamás planeada) junto a John Lee Hooker. Townes, para festejar, se fue de joda con su amigo Jimmy el Indio en una pick-up, chocó y se rompió el brazo.

* * *

Townes Van Zandt murió a los cincuenta y dos años el 1.º de enero de 1997, el mismo día que Hank Williams. Las circunstancias están a la altura de la leyenda. Ocho días antes había empezado a grabar con Steve Shelley, de Sonic Youth; es que una nueva generación estaba descubriendo al genio triste de Texas: Mudhoney había hecho un *cover*, Tindersticks en Inglaterra llegaba al primer puesto con la versión de «Kathleen». Las sesiones no pudieron ser completadas porque Townes llegó al estudio en silla de ruedas. Tenía la cadera rota porque se había caído en medio de la noche, y bebía más que nunca para calmar el dolor. Después de ocho días de esta locura, renunció y accedió a internarse. Lo operaron, y cuando regresó a su casa murió de insuficiencia cardíaca. Lo que siguió fue una casi sangrienta batalla por el control de su legado, especialmente porque su exesposa veía venir lo que actualmente pasa. Norah Jones grabó «Be Here to Love Me» en su segundo disco *Feels Like Home*, y lo llevó a un público tan amplio que Townes jamás lo hubiera imaginado. Y el superhip autor y director de teatro y cine Martin McDonagh puso la extraordinaria «St. John the Gambler» en la película *Escondidos en Brujas*, que ganó un

Globo de Oro como mejor comedia el año pasado. Su nombre, hoy, es una contraseña de entender, cosa que probablemente al admirado le hubiera resultado insoportable. Por eso, quizá, Steve Earle, su protegido, su amigo, decidió lanzar este mismo mes su disco *Townes*, una colección de *covers* hechos con amor y respeto.

* * *

Steve Earle nació en Virginia, pero creció en Texas, y tenía once años cuando empezó a tocar y muy pocos más cuando conoció a Van Zandt. Formaba parte de su círculo íntimo, y también peleaban mucho. «Townes era brutal conmigo», cuenta Earle. «A lo mejor era su forma de enseñarme, no lo sé; pero, aunque yo sabía que me quería, él podía decirme barbaridades. Creo que nunca me dijo que una de mis canciones era buena.» Earle, sin embargo, le era fiel, al punto que una vez dijo: «Townes Van Zandt es el mejor compositor del mundo, y repetiría esto parado sobre la mesa de café de Bob Dylan, y que me saquen sus guardaespaldas.» Townes dijo que conocía a los guardaespaldas de Dylan, y que dudaba que Steve se animara a semejante cosa. Hoy Steve también se arrepiente de la bravuconada, pero no considera haber exagerado.

Earle también vivió su periodo autodestructivo, y hasta tuvo una condena a prisión por tenencia de armas y heroína; pero a diferencia de su mentor, decidió que no quería morirse. Después de cuatro años perdidos en los noventa, perdido en las nubes de la adicción, Earle volvió a la vida productiva con una ética de trabajo demencial y una agenda política arriesgada, invocando el nombre de Woody Guthrie y la responsabilidad de los músicos populares en cuanto a comentar el estado del pueblo que representan, de alguna manera. Así es un activista tenaz en contra de la pena de muerte, y fue perseverante en su crítica al gobierno de Bush; pero las acusaciones de antipatriota que se veían venir estallaron cuando en su disco *Jerusalem* grabó el tema «John Walker's Blues», donde cantaba desde el punto de vista de John Walker Lindh, el norteamericano de veintiún años que fue capturado luchando junto a los talibanes. Por supuesto, fue acusado de simpatía por los terroristas: el disco se editó en 2002, un año difícil.

Ahora, aunque sigue activo políticamente, Earle ha tomado otros caminos. El primero es su actuación en la prestigiosa serie *The Wire*, donde es Walon, un adicto. También está escribiendo una novela. En el medio decidió grabar el disco homenaje a su amigo. Pero se niega al romanticismo. «Cuando alguien tan bueno como Townes no llega a más gente, bueno, es culpa de Townes», dijo en *The New York Times*. «Por muchos motivos, se disparó en el pie cada vez que le aparecía una oportunidad.»

El disco, a pesar de la distancia, fue emocionalmente difícil, admite Earle. Lo que hizo fue sentarse con las canciones y tocarlas como recordaba que Townes las tocaba, sacándoles la producción en ocasiones un poco barroca y un poco cursi que a veces impedía llegar a la belleza pelada de las canciones. Eligió canciones clásicas como «Pancho & Lefty» o «Rake», pero también temas muy desconocidos como «Mr. Mudd and Mr. Gold», donde Steve Earle hace un dúo con su hijo Justin Townes Earle (que acaba de editar un disco notable, *Midnight at the Movies*). El hijo, que lleva el nombre del maestro, es quizás el más justo al hablar de esa relación: «Como en muchas de estas relaciones, el héroe era el torturador. Townes siempre va a ser más grande que la vida en su cabeza. Y creo que mi padre necesitaba hacer este disco para dejar de ser, de alguna manera, un chico.»

31 de mayo de 2009,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

UNA FAMILIA MUY NORMAL

El melodrama comenzó en 1975, cuando Loudon Wainwright III grabó su disco *Unrequited* e incluyó, dedicado a su hijo, el tema «Rufus is a Tit Man», acerca de los celos que le provocaba el niño lactante: «Hijo, parecés tan satisfecho / te envidio / Poné a Rufus en la izquierda / y poneme a mí en la derecha / Como Rómulo y Remo / Chuparemos toda la noche.» Las tetas en cuestión le pertenecían a Kate McGarrigle, entonces esposa de Loudon. Formaban el matrimonio bohemio soñado; vivían en New York; él, trovador con influencias de Dylan, vástago de una aristocrática familia de la Costa Este —su padre era editor de la revista *Life*, su madre una célebre instructora de yoga—; ella, una de las mitades del dúo folk canadiense Kate & Anna McGarrigle, nativa de Quebec, descendiente de una familia irlandesa tradicional. Aparentemente, Kate vio tocar a Loudon durante los intensos años de la escena folk de fines de los sesenta, y supo que ese hombre que analizaba sus neurosis en cada canción sería el padre de sus hijos. La tempestuosa unión duró hasta el nacimiento de Martha Wainwright, en 1977. Para entonces la pareja se detestaba, Loudon partió a Inglaterra con otra mujer, y Kate se mudó a Montreal, a casa de su hermana Anna, con sus hijos, futuras estrellas pop. Angustiada y sola, escribió para Loudon «Go, Leave», una canción que incluyó en su primer disco con su hermana, editado en 1976: «Vamos, andate / Ella es mejor que yo / O por lo menos es más fuerte… / Vamos, andate / No vuelvas / Ya no estoy disponible / Pero no puedo decir que el corazón no me duela / Se está rompiendo / Recuerdo los días en que nos reíamos mucho / Nos sentábamos y hablábamos / Hasta que las palabras salían de nuestros oídos / Pero hace mucho tiempo / Y aquí vienen las lágrimas.»

«Mi primera cuna fue el estuche de una guitarra», recuerda Rufus Wainwright, el primogénito. «No habían comprado una cuna y me pusieron ahí. Así era todo. Como es lógico, la separación de mis padres fue muy intensa, sobre todo porque ellos son personas muy creativas y competitivas… Fue un duelo de titanes. Pero ambos amaban la música del otro y se respetaban artísticamente, así que aun cuando mi padre se fue de la casa, escuchábamos sus discos.»

La dinastía McGarrigle-Wainwright, además de componer una familia musical tan talentosa que parece demostrar que el genio se hereda, es un caso insólito de disección pública de sus complejas relaciones; aquella cancioncita folk sobre el bebé Rufus en 1975 fue apenas el puntapié inicial de una historia contada en canciones hasta límites humorísticos o dolorosos, alternativamente. Y a eso se suma la sinceridad extrema de los herederos Rufus y Martha, que en cada entrevista hablan sobre cuán complejo puede ser pertenecer a una familia de artistas, sobre todo cuando papá es el irónico y casi cruel Loudon —un personaje ultraviril, casi hemingwayiano, con veintiún discos editados y una participación en la serie *MASH* como el «cirujano cantante»— y mamá es Kate, etérea pero exigente, sobreprotectora y obsesiva.

* * *

A los treinta y dos años, Rufus no solo es el mimado de los críticos, sino el favorito de sus colegas, al que en el reciente documental de Channel 4 *All I Want* que acaba de editarse en DVD lo ponen por las nubes como a pocos compositores tan jóvenes, y eso con solo cuatro discos (*Rufus Wainwright, Poses, Want One* y *Want Two*). Allí Sting dice, por ejemplo: «Rufus está fuera del tiempo. Podría haber aparecido en cualquier época de la música y aún así sería esta voz única, que tiene algo diferente para decir.» Y Elton John, un fan confeso, declara: «Creo que Rufus es el mejor compositor del planeta. No tiene competencia.»

Elton John además admira la actitud de Rufus, un artista abiertamente gay que jamás se ocultó, ni siquiera en su primer disco. «Supe que era gay a los catorce años», cuenta hoy. «Estaba poseído por la necesidad de sexo. Pero, por otro lado, era una necesidad de algún tipo de figura masculina en mi vida en general, porque estaba viviendo con mi madre y mi hermana, y no encontraba un hombre que me orientara en la vida.»

A papá Loudon estas declaraciones le caen espantosamente, en parte porque aduce que Kate fue la culpable de su distanciamiento con los chicos, y en parte porque a un pedazo de macho heterosexual como él le molesta, a pesar de sus credenciales de progresismo y corrección política, un hijo tan fuera del clóset y tan extravagante como Rufus. En 1992, cuando Rufus era un adolescente salvaje e ingobernable, le escribió «A Father and A Son»: «¿No podés ver que estoy triste? / Quiero que seas como yo / Los chicos crecen para convertirse en hombres / Y después los hombres se vuelven a convertir en niños / Estás empezando y yo estoy declinando / ¿Y esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos? / Cuando tenía

tu edad creía que odiaba a mi padre / Y que el sentimiento era mutuo / Nos peleábamos día y noche: Yo siempre estaba equivocado, él siempre tenía razón / Pero él tenía el poder y necesitaba ganar… / Ahora se trata de vos y yo / Y es un juego diferente aunque no es nuevo… / A lo mejor es poder y presión / A lo mejor es odio, pero probablemente sea amor.»

A pesar de que fue Loudon el que llevó los demos de su talentoso hijo a las discográficas, y en definitiva el que le consiguió un contrato con el sello Dreamworks, la competencia entre ambos supo ser —y presumiblemente sigue siendo— feroz. Entre otras cosas, Loudon se niega a hablar sobre su hijo con la prensa. No lo hace nunca. Solo cedió una vez, cuando aceptó posar junto a Rufus para *Rolling Stone*, una sesión de fotos que provocó la última y más espectacular pelea padre-hijo. Aparentemente tras las fotografías partieron a tomarse unos tragos, y Rufus irónicamente le dijo a papá: «Llegaste a *Rolling Stone* gracias a mí.» No se hablaron durante años. Mientras tanto, Rufus escribió, al piano, la trágica balada «Dinner at Eight» incluida en *Want One*: «No importa lo fuerte que seas / Voy a derribarte con una pequeña piedra / Te voy a quebrar / Para ver si realmente significás algo para mí / La cena a las ocho estuvo bien hasta el brindis lleno de culpas / Hasta que esas revistas viejas / Nos hicieron pelear otra vez / La verdad es que fui yo el que empecé, una vez más / Pero por qué siempre soy yo el que se tiene que ir / Por qué siempre me echás / Cuando de hecho fuiste vos el que / mucho tiempo atrás, mientras nevaba / Me dejaste / Dios eligió un lugar para nosotros / En algún lugar cerca del fin del mundo / cerca del fin de nuestras vidas / Pero hasta entonces, papá, no te sorprendas / Si quiero ver lágrimas en tus ojos.»

Rufus se la mostró a su padre, y le dijo que si le molestaba, porque era muy impiadosa, no la editaría. Loudon le contestó: «Rufus, yo escribí canciones sobre mucha gente. Y lo que sea que digas, probablemente me lo merezco.» Misión cumplida: cuando la canción terminó de sonar en el living de Loudon Wainwright III, el gran hombre terminó llorando.

La reconciliación también fue pública. Rufus invitó a su padre a subir al escenario durante un show suyo junto a Elton John. Elton había proclamado a los cuatro vientos que, cuando era joven, estaba terriblemente enamorado de Loudon, al punto de tomarse helicópteros para ver sus shows. A instancias del hijo, un quejoso pero sonriente Loudon aceptó un beso en los labios de Elton, y la fotografía fue publicada en todas partes. Después, Rufus se internó en una clínica de rehabilitación por su adicción a la metadona cristalizada y otras sustancias, habló de papá en las sesiones, después lo visitó, y al llanto de rigor le siguió una participación de ambos en *El aviador*, la película

de Martin Scorsese. Los dos interpretan a diferentes cantantes de la orquesta Cocoanut Grove, y Martha Wainwright también aparece, como corista.

Aunque Rufus nunca se peleó con su madre, ella no escapa a su incisiva pluma. Kate es su musa, pero también la madre siempre insatisfecha: «Nunca quise / Nunca tuve / Tu marca de belleza / A mí me gusta Callas / Vos preferís a Robeson cantando "Deep River" / No soy tan masculino / Pero sé que me amás / Aunque nunca tuve tu marca», le canta en «Beauty Mark» de su disco debut. Kate confiesa que, cuando Rufus le contó que era gay, ella perdió el control —a pesar de ser una madre hippie permisiva— y llorando subió las escaleras del Sacré-Cœur en París, como para llevar el drama a su pico máximo. Después se le pasó. Hizo falta que Rufus tomara todas las drogas posibles para que Kate reconociera que su hijo estaba en problemas. En «All I Want», Rufus confiesa haberse inyectado en armarios, y recuerda los días de sexo anónimo en habitaciones cerradas recargadas de drogas. Y aún así Kate, muy negadora, muy suelta de cuerpo, dice: «Creo que iba a muchas fiestas porque le gustaban. Y te metés en esas cosas difíciles de dejar. Pero él nunca faltó a un show. No lo hacía para autodestruirse. Nunca me preocupé en serio por él porque tiene sentido común. Nunca se hizo mierda. No tiene mecanismos de fracaso.»

Mamá, claramente, es dura. Cierto que ser madre de Rufus debe ser complicado: hace un mes, en su show en el Central Park de Londres, abrió diciendo: «La última vez que estuve aquí tenía catorce años y me violaron. ¡Qué regreso!»

Para Martha también es una carga, porque según ella misma dice: «Siempre soy la segunda. La que menos llama la atención, la menos reventada, la menos famosa. Aunque no estoy segura de ser la menos talentosa.»

* * *

Martha Wainwright acaba de editar su primer disco, que solo lleva su nombre. Es una verdadera joya, que puede definirse como country-folk, pero de verdad desborda el género. En cualquier caso, y esto es muy sorprendente, no se parece en nada —ni en letras, ni en climas, ni en instrumentación— al pop barroco con influencias clásicas de su hermano. Los hermanos no pueden ser más diferentes, además. «Crecí con mi madre, mi hermano, mis tías y primos en Canadá; la casa estaba siempre llena de gente. Tenía que encontrar refugio en algún lado, porque Rufus se la pasaba golpeando el piano y cantando a todo pulmón. Era insoportable.» Pero es pura ironía, porque Martha adora a su hermano, para quien tocó la guitarra e hizo coros durante años,

hasta que decidió lanzarse como solista a los veintinueve años. Con papá la relación es más compleja: «Él es un hombre que se dedicó a escribir canciones sobre sus hijos en vez de criarlos», dice. No le debe haber gustado nada que Loudon lanzara su nuevo disco, *Here come the Choppers*!, el mismo día que ella editó su debut, hace cuatro meses. Claro que la venganza a la inefable competitividad de papá viene en forma de una canción llamada «Bloody Mother Fucking Asshole»: «No tenés idea de lo que es estar solo, en tu casa / Con el maldito teléfono y tu madre deprimida / En tu habitación / Parada sobre tu cabeza, acariciándola / No voy a fingir / No voy a sonreír / No voy a decir que todo está bien con vos.»

Si Rufus tiene un mundo propio, de decadencia y príncipes rebeldes y noches en la ópera, Martha es confesional en un sentido mucho más clásico y directo. Ambos son terriblemente honestos, de maneras muy distintas. Canciones como «TV Show» son conmovedoras, y de lo más sencillo y desgarrado que una mujer haya escrito jamás: «No soy tan buena amante / Soy mucho mejor conversadora / Así que cuando me tocás ahí / Tengo miedo de que veas / No la forma en que no te amo / Sino la forma en que no me amo a mí misma / Y hay cosas estos días / Que te ayudan / Como la comida y la salud y el miedo / Pero yo prefiero la cerveza.» La voz de Martha es misteriosa, dulce pero nocturna; sugiere bares de madrugada, noches sin dormir. Ella es la chica más callada y astuta de la dinastía, la que, si hicieran una *sitcom*, sería Lisa Simpson. En su primer EP, lanzado en 1999, le escribió a Rufus el tema «Laurel & Hardy»: «Siempre fuiste el orgullo de la familia / Y eras tan flaco / Siempre quise que me entraran tus pantalones, en más de un sentido / Siempre tan fotogénico / Por lo menos tenés mala suerte en el amor.» Y es la única que se atrevió a grabar con su temible padre en 1995 el tema «Father/Daughter Dialogue»: «Querido papi, con tus canciones, ¿esperás corregir tus errores? / Todas tus hijas y tu hijo tenemos los hechos y hemos concluido / En que básicamente nunca estás presente / Sentimentalmente / le cantás a mi hermano sobre padre e hijo / Cuando todo lo que hacés es huir de él / Creés que está bien / Cantar sobre lo que no hablás.»

Lo insólito es que esta letra no es de Martha: es de Loudon.

A diferencia de Rufus, Martha es muy tímida en vivo. «Si no estoy en un día extrovertido», dice, «no finjo. No me importa mostrarme vulnerable.» Sus influencias musicales también son diferentes: le gusta el punk rock —hay algo punk en sus canciones, no musicalmente, pero sí en la actitud— y está entusiasmada con bandas como The Killers o Franz Ferdinand, que probablemente su hermano nunca escuchó —y mucho menos sus padres—. Y si Rufus usa máscaras y una lírica compleja para expresar sentimientos, Martha es la frontalidad

encarnada: «Creo que mi destino es desangrarme frente a la gente. Es importante desnudar tu alma, especialmente si la gente sobre la que cantás está en el show. Y eso me pasa mucho.» Sus canciones de desamor son mil veces más impactantes que las de su madre. En la hermosa y desgarrada «Ball & Chain» canta: «Sí, las tetas de ella están menos caídas que las mías / Y su cintura no tiene restos de azúcar / Me dijeron que también sabe leer y escribir / Y está logrando un diploma en cogerte / La psicología sexual es más fácil que la filosofía / Y mucho más que la química / Dónde está mi química / Por qué siempre me pasa lo mismo / Por qué.»

A esta altura, el disco de Martha es uno de los mejores del año, quizá solo comparable a *Extraordinary Machine* de Fiona Apple —y quizá bastante más interesante—. Y Rufus ya es mucho más famoso que su respetado padre. Pero, a pesar de los mimos de la crítica y los fans, no bajan los decibeles de la exposición. «Somos bocones por naturaleza», explica Martha, «a veces a pesar nuestro. Muchas veces pienso que sería más sano hablar, ¿no? Pero cuando nos vemos para las fiestas, no decimos nada. Y después salen estas canciones terribles. No sé si hay un techo. Es una especie de destino.»

11 de diciembre de 2005
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LOS AMANTES EN LA CALLE

Y ahora que las fiestas de los noventa ya quedan lejos y pronto las canciones serán la música de la nostalgia, ahora es el momento de recordar y escuchar y dejar en pie a las bandas que transformaban a los jóvenes de ayer en magníficas criaturas de la noche, las que ayudaban a olvidar la vida de la oficina y la fealdad de los edificios y el desamor. Ninguna lo hizo mejor que Suede. Ninguna cantaba sobre la ciudad y la tristeza, el asfalto y los suburbios, las luces del centro y la brillantina y los pícnics al costado de la autopista; ninguna supo hablar mejor sobre la desdicha de los trenes y las oficinas y la gloria de ser otro al atardecer, cuando la oscuridad oculta las cicatrices y todos pueden ser reyes y reinas, terriblemente voraces, tan jóvenes.

«So Young», tan joven, así se llamaba la primera canción del primer disco de Suede —que tenía en la tapa la foto de un beso entre dos personas, dos chicos o dos chicas, o un chico y una chica, resultaba imposible determinar el género y esa imagen condensaba uno de sus aspectos: la ambigüedad, la celebración de la diferencia—. «Porque somos jóvenes, porque estamos idos / Vamos a asustar al cielo con ojos de tigre», decía la canción que sonaba como David Bowie en los años glam y como The Smiths. Eran cuatro, pero importaban dos: Brett Anderson, el cantante, delgado y teatral, elegante y melodramático; y Bernard Butler, el guitarrista pálido y prodigioso, el de las melodías sensuales y envolventes, orgullosamente anticuadas, como era anticuado en ese momento querer ser una estrella de rock cuando la escena estaba dominada por los tímidos shoegazers y los guarros de *Madchester* en Gran Bretaña y los hoscos grunge en Estados Unidos. Todo ese disco, de 1993, era una ambigüedad fascinante, una tensión entre el realismo y el artificio. «Animal Nitrate» hablaba sobre una chica abusada en una «council home», una casa de plan de viviendas; «The Drowners», el primer simple, era una canción líricamente confusa y musicalmente gloriosa; y «Sleeping Pills» hablaba sobre Valium y sobre matar el tiempo. El disco vendió mucho y rápido; un año más tarde, resolvieron la presión del segundo álbum volviéndose locos y grabando una maravilla, uno de los mejores, más ambiciosos y extravagantes discos del rock británico de todos los tiempos: *Dog Man Star*. Un hombre desnudo

sobre un colchón en la tapa y canciones que eran una ópera del cemento, canto generacional grabado en una mansión victoriana entre peleas y drogas, con canciones de amor emocionantes como «The Wild Ones» o enormidades de diez minutos de duración, con influencias de Scott Walker, como «The Asphalt World». Después de este disco desaforado, Bernard Butler se fue del grupo con gran escándalo. La partida fue el final de una gran época y el inicio de otra igual de buena: la que comenzó con *Coming Up*, un disco más pop y más luminoso, con Richard Oakes en la guitarra y un nuevo integrante en los teclados, Neil Codling, el chico que parecía encarnar a todos esos jóvenes sobre los que Suede cantaba, lánguido y hermoso y hermafrodita. «The Beautiful Ones» y «Trash» eran las piezas centrales, sinceras y populistas y alegres canciones para los chicos «drogados de diésel y gasolina», para esos que «son la basura que se huele en la brisa, los amantes en la calle / el mal gusto de nuestras pulseras y la mala calidad de nuestra tintura / nuestros pueblos perdidos y nuestros ruidos de celofán». Después llegó *Sci-Fi Lullabies*, un disco doble de rarezas y ningún error: «The Living Dead», sobre una chica que abandona a su novio adicto, porque no se quiere morir («Pudimos caminar en el cielo / Pero nos quedamos mirando la pared»), sobre una chica que camina Londres poco después de hacerse un aborto («The Sound Of The Streets»); canciones que se expandían hasta el chirrido como «The Big Time» o consignas dignas de grafitis como el «stop making me older, start making me new» («Dejá de hacerme viejo / Empezá a hacerme nuevo») de «High Rising», o retratos hermosos y precisos como «Sadie»: «Dentro de ella están los suburbios, y las luces de sodio y las calles / y los autos estacionados y los hermosos parques y cada enfermedad solitaria / y los nuevos amores bajo las mantas y el frío roce de la derecha / Están las flores muertas y las horas silenciosas y los boliches y las peleas y los chicos aburridos y los juegos.» En 1999 editaron *Head Music*, un muy buen disco, más frío, con menos guitarras, más electrónico; pero algo se había acabado. En 2002 les fue mal con *A New Morning* y eso fue todo. Después, hubo reconciliaciones como The Tears, la melodramática banda de Brett Anderson y Bernard Butler, amigados y separados poco después, una vez más; la despareja pero interesante carrera solista de Anderson; la sensación de que posiblemente fueron los mejores entonces, pero hoy son los niños perdidos del britpop. Decía Brett Anderson, hace poco: «De alguna manera fuimos ninguneados, pero lo único que hay que hacer es volver a escuchar nuestra música. Jugamos nuestras cartas y no nos fue particularmente mal. La música hoy me parece tan intrascendente. Nadie quiere destacarse, nadie quiere ofrecer el cuello, y es una lástima. Nosotros lo hicimos.»

21 de octubre de 2012,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

ESTRELLA DISTANTE

Bob Dylan tocó por primera vez en Buenos Aires con su banda, en un teatro, el Gran Rex de la calle Corrientes, este otoño de 2012. Cierto, no fue su primera visita a la Argentina: eso ocurrió en 1998, cuando Dylan fue soporte de los Rolling Stones durante varios conciertos en el estadio de River Plate. Para los fans, un marco inapropiado, un segundo plano inmerecido. De Dylan, claro, se puede escribir años. Pero desviemos la mirada un poco, hacia el centro del escenario, tal como lo hicieron tantos en esas noches del Gran Rex. Descubramos al primer guitarrista, ese hombre altísimo y delgado, de ojos azules y pómulos de calavera, el espeso cabello negro manchado por un mechón blanco. El que cada noche arrancó un susurro insistente y admirado, qué bueno que es, qué lindo que es, quién es.

Ese caballero es Charlie Sexton, guitarrista virtuoso, compositor modesto pero exquisito, sesionista codiciado, multiinstrumentista asombroso —toca piano, violín, batería, mandolina y chelo— y probablemente el hombre más hermoso del mundo. La selecta minoría que sí estaba al tanto de la existencia de Charlie recibió el deslumbramiento ajeno con una mezcla de orgullo (¡lo conocemos desde chiquito!), rabia (¿por qué no prestaron atención antes?) y desconcierto (¿cómo puede ser que no sea una estrella?).

Sin embargo, los que en 1985 conocimos a Charlie en la pantalla de *Música Total* (un programa de televisión que se emitía todos los días de semana alrededor de las siete de la tarde: apenas una hora de videoclips), sabemos que quiso ser una estrella. Y sabemos que fracasó. Debutó a los dieciséis años con el disco *Pictures For Pleasure*, llegó a la tapa de la revista *Spin* con una foto en la que parecía Elvis y Bowie y Matt Dillon (el título se preguntaba «¿La segunda venida?») y su canción «The Beat's So Lonely» fue Top 20: parecía imparable. Pero cuatro años después ya no era un ídolo pop y resultaba imposible dar con su rastro. Sin embargo, seguía ahí, bajo radar: no cayó en el patetismo porque tuvo dignidad y no insistió. Dejó Los Ángeles y volvió a su ciudad, Austin, Texas, con humildad y un curriculum interesante: cameo y canciones para *Thelma y Louise*; abrir para David Bowie en su gira *Glass Spider*; colaboraciones con Stiv Bators, de los

Dead Boys y con Roky Erickson; algunas canciones impecables, como el rockabilly «Graceland», para la banda de sonido de *True Romance*. Volvió esperando respeto y refugio.

Los tuvo. Austin es una ciudad famosa por cuidar de los suyos y pocos le son tan propios como Charlie Sexton, que llegó a la ciudad a los cuatro años desde San Antonio, hijo de una madre adolescente y un padre *dealer* que cayó preso ni bien se terminó la mudanza. La madre, sola, llevaba a los chicos todas las noches a los bares del centro de Austin, donde se quedaban dormidos escuchando blues. Pronto Stevie Ray Vaughan se hizo amigo, se ofreció como *babysitter* y le enseñó a tocar la guitarra. No era el único maestro: en los bares, Charlie recibía lecciones de W. C. Clark y Albert Collins, ese enorme guitarrista negro de blues. En casa había otro novio *dealer*, pero este era violento: la madre lo soportaba porque necesitaba dinero. A los once años, Charlie abría los shows de Stevie Ray y Jimmie Vaughan y tenía planeada su huida. El novio *dealer* apareció asesinado en un pantano de Luisiana pero para Charlie no había vuelta a casa: a los trece, Joe Ely se lo llevó de gira por Estados Unidos. Abrían para The Clash. Charlie abandonó la secundaria y nunca dejó de tocar. A los dieciséis, cuando recién había firmado para MCA, el sello lo mandó a Nueva York a trabajar con Ron Wood. Enloquecido con ese adolescente que sabía tanto de blues como él, Wood se lo presentó a Keith Richards y a Bob Dylan, que pasaron por el estudio. «Bob me miró de arriba abajo y me dijo: "Ya había escuchado sobre vos de antes"», cuenta Sexton. «Me confundió pero no demostré nada. Siempre fui muy serio. Me crié entre viejos. Me pidió que trabajara con él en unos demos que, hasta el día de hoy, no sé dónde están.»

Tres años después, Dylan comenzó su *Never Ending Tour* y llamó a Charlie, que rechazó la propuesta. Estaba en The Arc Angels, un supergrupo integrado por los excompañeros de Stevie Ray Vaughan, que recién había muerto en un accidente aéreo. Austin estaba de duelo y Arc Angels era parte del ritual de despedida. En 1995 editó por fin un disco solista a la altura de su promesa: *Under the Wishing Tree*, que no es un clásico de la mejor música americana porque el mundo es sordo e injusto. Charlie toca como un mariachi y como Hendrix y canta como Elvis Costello y Bowie mientras habla de su padre preso («Sunday Clothes» —«Vine a este mundo en 1968 / Y mi padre era un chico loco que no tenía nada en la vida / Pronto se metió en problemas y fue a la cárcel / Y en los días de visita, en la penitenciaría, fue donde aprendí a llorar»— o «Spanish Words» —«Recuerdo palabras en español, de hace mucho tiempo / Mi padre solía usarlas cuando vivíamos en San Antonio / Nunca aprendí a usarlas, salvo hola y adiós / Hola decía bastante, pero sobre todo decía adiós / Las palabras en español desaparecieron cuando él se fue

/ Nadie ya me decía Carlos / Me llamaban por mi nombre / Siempre esperaba que las usara de vuelta cuando nos veíamos los días de visita / Pero cuando lo veía detrás de las rejas no había nada que decir»), de su madre —en los sombríos doce minutos de «Plain Bad Luck & Innocent Mistakes»— y de su propia depresión en «Ugly All Day» («Este no fue un buen día, amor / Estuve horrible todo el tiempo / No puedo superarlo, no sé cuánto va a durar / Es más grande que Baltimore, es más grande que el pecado / Toco el timbre a escondidas, nunca debí dejarlo entrar / Nunca debí alimentarlo, debí llamarlo por su nombre / Estoy actuando ridículo, no tengo a quien culpar / Este no fue un buen año, amor / El tiroteo sencillamente no para / No puedo esquivarlo; creo que a veces lo disfruto / Ando a los tropezones por este paisaje como una bestia sin cerebro / llevándome todo por delante, incluso a vos, y a mí / Es tiempo de que me saque los guantes, de tomarme vacaciones, de encontrar un poco de amor / Tiempo de cambiar la medicación, de aprender a recibir los puñetazos, de que empiece la segunda carrera / Porque este no fue un buen día / Ni un buen año / Ni una buena vida»). Don McLeese, de la revista *No Depression*, definió muy bien ese disco extraordinario: «Hay una cualidad inquieta, anhelante y ocasionalmente desesperada en el alma de la música de Sexton.»

Under the Wishing Tree no funcionó y los Arc Angels se separaron y Charlie se quedó sin sello. Para cuando Dylan volvió a llamarlo (la tercera vez), estaba pensando en trabajar como albañil para mantener a su hijo recién nacido. Aceptó y en sus tres años y medio con Dylan grabó en *Love & Theft* y participó de la película *Masked & Anonymous*. Pero para 2002 estaba angustiado porque los años de gira habían destrozado su matrimonio, porque extrañaba a su hijo y porque quería tocar sus canciones. Esos fueron los motivos oficiales de su partida y nunca se habla de otros. Charlie Sexton no habla de Bob Dylan. «Nunca di una entrevista sobre él. Bob no es alguien común. En veintitrés años hablé por teléfono con él apenas cuatro veces. Yo no le pregunto nada directamente. Me parece grosero. Me callo la boca y escucho. Lo que pasa en nuestra relación es algo entre él y yo. Él sabe para qué me quiere y yo también.»

Entre 2003 y 2009, Charlie Sexton estuvo más activo que nunca. Produjo a Lucinda Williams, Edie Brickell. Tocó con Rufus Wainwright y Alejandro Escovedo. Grabó otro disco extraordinario, *Cruel and Gentle Things* (2005), de canciones que siguen siendo muy melancólicas aunque a veces hay alguna tenue luz pop; la voz está más oscurecida y la infancia todavía demasiado presente, especialmente en «Dillingham Lane», escrita con Steve Earle («¿Te acordás? Espero que sí. No quiero ser cruel / Pero todo ese dolor que recibí, para evitar que cayera sobre vos / Todavía me atormenta /

Ahora está claro que lo que perdimos / Cavó un agujero en mi interior / Era un chico, no sabía lo mucho que costaba el amor / Vos eras lo único que realmente tenía, sabés / Nos hicimos viejos, el viento es más frío, y todo lo que queda es el rumor de nuestros pasos en Dillingham Lane»). Grabó un EP country con Shannon McNally donde hizo lo que le faltaba: versionar «No Place To Fall» de ese otro misterio de Texas, Townes Van Zandt. Ahora sí estaba listo para volver con Dylan y lo hizo en agosto de 2009.

Hay algo triste y misterioso entre esos dos sobre el escenario. El predicador fantasma, pálido y frágil junto al arcángel envejecido de ojos de humo que parece estar dispuesto a quedarse hasta el final. Dylan siempre confió en Charlie Sexton. Lo pone en el medio del escenario como un trofeo, como un divino tesoro. Y Sexton ya no parece paralizado e incómodo ante ese padre distante. Parece haberse dado cuenta de que es el favorito del mejor compositor del siglo XX. Y de que ese honor no le queda grande.

6 de mayo de 2012,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

MUNDO PRIVADO. QUINTA PARTE

DESOLADA

Empieza el verano y una de mis muchas rarezas hace crisis de forma violenta. Sucede que odio la playa. No la odio en el sentido geográfico, si bien el mar no es, ni de lejos, la atracción de la naturaleza que más me complace (hace mucho ruido, ¿a nadie más le pasa? ¿No les parece estar frente a un televisor con la transmisión cortada y la pantalla gris granulada, no les parece puro y duro ruido blanco? El otro día alguien me dijo que el ruido marino ¡lo tranquilizaba! Yo no entiendo a la humanidad en lo más mínimo). Decía, entonces, que aunque el mar no me resulta una cosa de locos y menos con playa de arena, no es exactamente el mar lo que odio, además de que es estúpido odiar algo tan contundente e inevitable como el océano. Lo que detesto es ir a la playa. La situación playa. Lo playero. El vamos a la playa. La costa. Todo. Por supuesto, no me gusta Mar del Plata en verano —el resto del año es una ciudad bárbara —, con sus vedettes viejas y el casino decadente y la peatonal San Martín abarrotada. Pero tampoco me gustan Cabo Polonio ni Horcón ni Varadero ni Bondi Beach ni Malibú. Es cierto que no puede compararse la hermosura de una playa caribeña con nuestra triste costa helada, pero en las dos se dan las mismas costumbres desgraciadas e incomprensibles que los veraneantes repiten cada año como si fueran placenteras y no lo son, no pueden serlo. ¿Por qué gustan de acostarse bajo el sol? Me dicen que así ¡descansan! Pero ¿no es de absoluto sentido común que lo más lindo es descansar al fresco, a la sombra, sin niños corriendo alrededor que le metan a uno arena en los ojos, sin tener el cuerpo cubierto de un aceite con olor a coco que pegotea la ya mencionada arena a la piel —la arena es lo peor del mundo, yo quiero una playa con pasto—? ¿No es preferible estar en un lugar que no provoque migrañas de tanto mirar el sol de frente, un lugar silencioso sin la maldita música del parador y todos los tarados haciendo gimnasia al atardecer al ritmo de alguna melodía nefasta y con un entrenador sobreexcitado? ¿No es deseable poder leer sin que el viento pase las páginas, la luminosidad ciegue y, una vez más, la arena se meta en el volumen y lo destruya? Me dirán que hay lugares aislados. Es cierto, pero ahora me acabo de acordar de la playa del Faro: destino que, cuando era yo pequeña e íbamos a Mar del Plata en

familia, mi padre mencionaba siempre con una especie de añoranza a la Virginia Woolf, un lugar vacío y soñado —según él— que alcanzábamos muy de vez en cuando, después de varias horas trabados en el tráfico, y siempre tarde, cuando en La Feliz llegan esos vientos huracanados y se nubla y la playa se vuelve tenebrosa y fría y de repente parece que estuviéramos en Brighton en pleno febrero del hemisferio norte, pero la pobre gente sigue ahí, mirando el cielo en espera del regreso del sol, negando las ráfagas heladas, arrebujados en sus camperas, hasta que juntan la sombrilla y la heladerita y se van a las corridas para evitar las gotas que duelen como hielo seco. Lo escribo y me deprimo. Encima, cuando era pequeña, mi madre solía llevarme al monumento a Alfonsina Storni, me contaba su historia, lloraba, yo me la imaginaba como un fantasma suicida que saldría de las aguas y a toda la incomodidad playera le sumaba, además, el miedo a la poeta ahogada.

Y odio a los exhibicionistas playeros. Supongamos una playa de Río, muy bella como son las playas de Brasil, país sagrado: verán ahí, durante todo el día, a una serie de mozos que hacen GYM y pesas sobre la arena cuyo único propósito, creo, es la humillación del otro u obtener dineros de turistas cachondas. Y odio vestirme para la playa. Los trajes de baño son una prenda demoníaca que solo les queda bien a muchachas de diecinueve años que además tengan un cuerpo fabuloso. Todo el resto de las mujeres humanas están condenadas a la desdicha, a esa tela imposible que aprieta las flaccideces, que no disimula nada, que muestra todo: cada vez que me pruebo un traje de baño, lloro. Son una especie de lupa cruel, impiadosa, que cada año muestra el nuevo pozo celulítico en el culo, el crecimiento de los muslos, el oscurecimiento de la piel en la entrepierna, la lenta pero seguro pérdida de firmeza de las tetas. ¿Nadie puede hacer trajes de baño que sean más amables con el cuerpo de las mujeres, habrá un diseñador que no nos odie? Debe haber, claro, y seguramente serán trajes de baño bellos y carísimos e inalcanzables. Por supuesto, siempre se puede ir a una playa nudista donde todo el tema del cuerpo es más normal. Pero la arena sigue estando caliente y pinchosa, las olas siguen tirándote patas para arriba —es *hostil* el mar, es violento —, y hay nudistas militantes y fanáticos que miran al recién venido con mala cara.

No entiendo a los niños que gustan de enterrarse, dejando la cabeza afuera. (Me dan ganas de patearlos. Otro motivo para evitar la playa, porque no puedo ceder a estas fantasías de violencia gratuita.) No entiendo por qué la gente juega a la paleta. (Entiendo más el vóley, pero tampoco tanto.) No entiendo por qué se venden manzanas acarameladas, ¡se les pega la arena! Odio los temas del verano, el hit del verano, toda la música del verano. Odio las ondas del verano y las

tendencias del verano y si hay que usar trikini o si el pareo ya fue o qué tipo de gafas convienen. Odio las avionetas que pasan haciendo publicidad y que todo el mundo señala y trata de descifrar. Odio que, a pesar de estos horrores, los veraneantes parezcan tan contentos o finjan estar tan contentos o sinceramente se alegren de estar ahí mientras yo oscilo entre el estupor, el tedio y la ira. Cada vez que me despacho con una diatriba antiplaya, alguien me muestra una foto de alguna isla desierta con palmeras y una luz tremendamente bestial, y quieren que yo, sin dudar, diga ¡ah no, eso es el paraíso! Pues no, mirar la foto nomás me da dolor de cabeza. ¿Por qué a la gente no le gustan los ríos? Hacen menos ruido, el agua es más tranquila, pueden estar cerca de bosquecillos… ¡El Paraná es tan lindo! ¡El Mississippi! ¡Los pantanos, los deltas, qué hermosura! Y la sombra, la sombra ¿Qué tienen contra la sombra los amantes de la playa, esos demonios del sol?

12 de enero de 2012,
revista *El Guardián*, Argentina

EL PEOR ESCENARIO

La ansiedad es soledad. Me di cuenta hace unas semanas, cuando quedé absolutamente sola y a oscuras y eso que estaba acompañada por todos los pasajeros de la combi nocturna de Sierras Bus. Me explico: se me dio por tomarme una semana en Traslasierra dado mi agotamiento de principio de año (ya estoy grande, no aguanto). Y porque soy muy tarada para la geografía y la vialidad, sabía que el bus debía atravesar las sierras, pero nunca se me ocurrió que serían caminos de cornisa, curvas, un adelantarse a camiones y autos por la izquierda con alto peligro de vida. Yo estaba sentada en primera fila, tras el conductor, oteando la ruta hasta la tortícolis, casi gimiendo cuando veía que el chofer encendía el limpiaparabrisas para dar cuenta de una mínima llovizna de altura. Se me taparon los oídos, me apuné, como de costumbre no andaba la luz para leer de mi asiento, no había distracción posible. (Una cosa, ¿por qué no eliminan de los micros estas luces? No funcionan jamás. Sáquenlas y listo, basta de ilusionarme con que voy a poder leer.) No tenía miedo de matarme, sino de estrolarme, y quedar paralítica. O deformada, o con una lesión cerebral. ¿Quién iba a cuidar de mí? Mi querido me abandonaría. Mis padres son viejos. La poca alegría de vivir que me queda se esfumaría por completo. Nunca más trabajar. ¿Y de qué viviría? ¡Directo al asilo para indigentes! ¿Y si había que amputarme? O si no, ¿si yo sobrevivía y moría mi querido? ¿Cómo llevar su cuerpo a su país natal? ¿Debía llamar por teléfono a sus padres? ¿Tenía que suicidarme? ¿O caería en una depresión tan profunda que, inevitablemente, acabaría en un asilo para dementes? Ya con la glotis tapada o inflamada o lo que sea que sucede con la glotis, con las manos transpiradas, picazón en el cuero cabelludo y varios temblores, giré la cabeza para informarle a mi querido que debíamos bajarnos del bus, que más vale cruzar la sierra caminando, que no me quería morir.

Mi señor marido dormía apaciblemente, él, que jamás duerme en objetos motorizados en movimiento. Me quedé estupefacta. ¿Acaso no sentía los vaivenes del bus? ¿Acaso no intuía la acechante tormenta? ¿No era capaz de notar que los autos que venían por izquierda podían chocarnos de frente en cualquier momento y enviarnos al abismo? El chofer, a pesar de la lluvia, o precisamente por eso, canturreaba

«Lloviendo estrellas» de Cristian Castro. Me asomé para espiar al resto de los pasajeros. Todos dormían babeantes, incluso unos cuantos irresponsables que estaban viajando con sus hijos pequeños. La única que estaba despierta inmersa en la ansiedad y la noche más negra era yo. Completamente sola con mis pensamientos rumiantes.

Cuando llegamos a destino, le conté todo a mi querido, que se apiadó porque me quiere, pero no me dio demasiada importancia. Fuimos a un restorán y yo tuve que pasar al baño a vomitar. Después me tranquilicé, pastilla para dormir y a otra cosa. A la mañana, me dolía cada músculo del cuello y la espalda. Después la pasé bien, pero qué viajecito.

Paso la mitad del tiempo de mi vida atormentada al pedo. Ya intenté varias cosas, siempre en la misma línea porque las soluciones espirituales no van conmigo, no hay manera, me dan risa o no me funcionan. Es decir, hago terapia, tomo/tomé ansiolíticos, tengo mejores y peores etapas; aunque he logrado bajar la intensidad de las crisis ansiosas, no puedo evitar imaginar el peor de los escenarios posibles en cualquier circunstancia, sentir que muero, que se mueren los otros, que se abren grietas y se inician incendios. Me he quedado en vela fuera de la carpa en una excursión a los bosques porque olí a quemado y quería estar despierta cuando hubiera que huir del incendio forestal. Me he bajado corriendo de vagones de subterráneo porque «sentí» que podía pararse y una vez, memorablemente, porque escuché pasos sobre el techo de la formación (me imaginé una rata monstruosa nacida de las profundidades citadinas). He llegado a casa llorando porque mi marido o mi padre o mi madre no me atendían el teléfono y los imaginaba muertos por un escape de gas (en general, no atendían de misántropos que son). He tenido problemas para salir de la casa. He transpirado frío pensando que un grano era un cáncer y un dolor de cabeza una aneurisma. Me he puesto fóbica en cines y teatros. En aviones no, porque me empastillo seriamente. Vivir así es muy dificultoso, y encima es una vergüenza, porque mientras los demás se divierten bailando borrachos una busca la salida de emergencia pero tiene que fingir que también la está pasando genial, entonces el alerta es triple, la exigencia es extrema. Lo peor de todo es que ahora a la crisis de angustia le dicen ataque de pánico y ha pasado a ser una banalidad. ¡Cuando yo tenía ataques de pánico a los diecisiete años los profesionales de la salud mental todavía lo consideraban un caso raro! Todo me es hurtado, hasta la dicha de padecer un trastorno de ansiedad relativamente oscuro. A terapia sigo yendo, y en una sesión memorable el profesional me dijo: «Hay que asumir, también, que es parte de tu personalidad. Es decir, vos te preocupás, es lo que hacés.» ¿Y a él para qué le pago si no es para que me cambie la personalidad? ¿Me está queriendo decir que todos estos

años de tratamiento no tenían como fin la erradicación de la locura? Resulta, parece, que tenía que conocerla y entrenarla y dominarla. Siempre hay que trabajar. Qué agotamiento. Lo único remotamente mágico son las pastillas, y tampoco para tanto, porque cuando me faltan mamita querida (si me las olvido en casa cuando salgo, tengo que volver a buscarlas cueste lo que cueste: la abstinencia es lo peor). El otro día vi cerca de mi casa un volante que anunciaba una reunión de Neuróticos Anónimos (como decía NA pensé que se trataba de Narcóticos Anónimos, y como he dejado esos vicios tóxicos, no le di demasiada pelota. Sugerencia: alguno de los dos debería cambiar la sigla). En fin, levanté del piso el volante y resulta que se reúnen ¡en la parroquia! Qué tiene que ver Dios en todo esto. ¿Serán todos cristianos los locos estos? Porque si son, es una demostración más de la inexistencia de Dios, ya que un creyente no tiene por qué estar ansioso, tiene la vida, la muerte y el más allá solucionados. Yo a las iglesias entro nomás a sacar fotos. Además, los que van son del barrio: de anónimos nada, si somos todos vecinos. No me quiero enterar de lo que sufre la señora del caniche toy, ni el cerrajero, ni la profesora de pilates. No puedo arrojar mi neurosis al barro, no puedo dejar que sea una locurita clasemediera del montón después de todos los gratos sufrimientos que me ha dado. Seguiré sola en el derrotero, continuaré yendo a las sesiones con la esperanza, cada vez más remota, de alguna vez descansar en paz.

Revista *El Guardián*, Argentina

LOS TURISTAS Y LOS VIAJEROS

La semana pasada, caminando por San Telmo, me encontré con un amigo vecino del barrio que rezongó largo y tendido sobre los turistas que pululan por las callecitas. Lo escuché con paciencia, intuyendo cierta xenofobia leve. Los que más le molestaban, claro está, eran los norteamericanos (a los que llamaba gringos y yanquis alternativamente) y admito que pueden ser desconcertantes, porque se caen o tropiezan mucho —creo que, salvo los neoyorquinos, no están acostumbrados a caminar—, o irritantes, porque hablan a los gritos con tono bien nasal (como los porteños, valga la salvedad). Que está todo más caro, que te ofrecen shows de tango a cada paso, que ya no se puede comer en las parrillas porque te arrancan la cabeza, que los alquileres se fueron al diablo. Será. Yo desacuerdo. A mí me gustan los turistas. Yo los defiendo. Y sobre todo los defiendo frente a la otra especie de visitante global: el viajero. Personaje sobrevalorado, irritante, falsamente sabio.

¿Cómo es un viajero? Explico: el viajero es el turista que se odia a sí mismo. Lo primero que solicita es ser llevado a «lugares que no sean turísticos, lugares adonde van los locales». Primero, si necesitan ser «llevados» la cuestión no es muy auténtica, ¿no? Segundo, los lugares adonde vamos los locales son el bar choto de la esquina que nos queda cerca o el supermercado Hua Jin. Salvo taradeces como ir a ver bailar tango firuleteado por trescientos dólares, los lugares turísticos son perfectamente encantadores y usados por los locales. Ellos dejan su dinero y nosotros les mostramos lo más lindo que tenemos. Es un negocio justo. ¿Qué quieren los viajeros? ¿Conocer las delicias de navegar por el arroyo Maldonado cuando sale a la superficie? Eso lo hacemos los locales. ¿Visitar las inmediaciones del Puente Alsina? ¿Un tour Riachuelo? ¿Un paseo por la Avenida Warnes?

Y los viajeros no solo son los que vienen de allá para acá, eh. Hay argentinos viajeros. Un compañero de trabajo decidió usar sus ahorros en un viaje a París y, muy orondo tras su escritorio, anunciaba su absoluto desprecio por la torre Eiffel y todas esas cosas turísticas. Lo reté. La torre Eiffel es preciosa. La vista de París desde arriba es inolvidable. Si uno no puede aislarse del gentío con el que hace cola,

pues es un pobre de espíritu. Las cosas turísticas de París son una hermosura. Dejar un beso de rouge en la tumba de Oscar Wilde en Père Lachaise, junto con tantas otras bocas y tantas historias; se me saltan las lágrimas de pensar. Pongamos que la tumba de Morrison es un bajonazo, pero eso es culpa de Morrison (no me vengan con los Doors eh; otro día explico por qué no importan); cerca de ahí está la de Allan Kardec, padre del espiritismo, que siempre siempre tiene dos mujeres custodiándolo. Supongamos que no todo el mundo tiene el fetiche del turismo funerario, como yo. Pero qué, para no ser turistas grasas, para ser auténticos ¿se van a perder los jardines de Monet en Giverny? ¿Versalles? ¿Pigalle? ¿El Pompidou que si la pegan tiene una muestra extraordinaria y, si no, una colección permanente bestial? ¿La primavera al lado del canal St. Martin? ¿Las gárgolas de Notre Dame? No jodan.

El turista, en cambio, disfruta sin prejuzgarse. Es cierto: se amontona, colecciona sitios como si tuviera que llenar una ficha, rezonga por los precios de las entradas (señora: las ruinas de Pompeya y Herculano no tienen precio. Agradezca a Júpiter que se permite la entrada de gente al sitio —yo creo que debería estar prohibido, soy así de misántropa—). Pero si el turista es leve, alegre y no se lo toma como un trabajo, es un ciudadano global muy agradable.

El viajero no. El viajero es arrogante. El turista sabe que no sabe nada, por eso compra los *souvenirs* horribles y hace los tours de a pie por las ciudades (el de Jack el Destripador en Londres está buenísimo: quien no lo hace por considerarlo lugar común me da pena). El viajero no: no quiere guías. Ni en persona ni en libros. Creen que la ignorancia es la libertad y desprecian a gente que ha estudiado para enseñarles a los demás la historia de su país.

El viajero se la pasa rezongando porque los parques nacionales argentinos tienen diferente precio para extranjeros; les parece discriminatorio que cobren más caro. Al último que me señaló su disgusto con esta política le apunté que, para equilibrar, podía ir al hospital gratis si se enfermaba, cosa que no podía hacer en su propio país donde no hay salud pública. El viajero primermundista también se horroriza porque nosotros no separamos la basura entre reciclable y no reciclable: inútil es decirle que los que están arruinando el medio ambiente con su estilo de vida son ellos, que si reciclan es solo para calmarse las conciencias, y que lo que tienen que hacer es dejar de comprar. Igual ya es tarde y todos moriremos, así que cuando me señalan esto les digo qué barbaridad y ni me molesto.

Al margen: nosotros deberíamos separar la basura, pero no para salvar al mundo, que es inútil, sino para ayudar a las personas que trabajan como cartoneros, así les resulta más fácil su tarea.

El viajero se la pasa subiendo fotos a álbumes de Picasa desde su

netbook; está más tiempo online que viajando en serio, mostrándole a los demás cuánto y cuán auténticamente viaja. El viajero adora y encuentra inspiración en películas como *Hacia rutas salvajes* o *127 horas*, ambas basadas en vidas reales de viajeros muy arrogantes, muy antisistema y muy desafortunados: uno se murió de hambre y el otro perdió un brazo, pero los viajeros se inspiran igual a pesar de las desgracias porque ambos eran gente muy libre y fueron a lugares donde no había turistas y por eso les pasó lo que les pasó. El viajero padece de relativismo cultural bobo: por ejemplo, todo lo que acontece en India les parece una cuestión del ciclo de la vida y la iluminación, y cuando se les habla de pandillas que explotan a niños mendigos, del infanticidio de niñas, el ampliamente tolerado tráfico de menores para cualquier uso, los enfermos mentales arrojados a la calle por sus familias (o encadenados en sus hogares cuando la familia tiene piedad), el sistema de castas, responden que sí, es un país de extremos y contrastes, y expresan su deseo de bañarse en el Ganges entre cadáveres a medio quemar y muertas vacas hinchadas. El viajero padece, también, de romantización de la pobreza: son tan amables y alegres en África Oeste, dicen, no pueden creerlo, cómo sonríen a pesar de la miseria y la malaria (la enfermedad, no estoy usando lunfardo); qué felices están en comparación con los amargos europeos. Siguiendo este razonamiento, hay que dejar a los pobres en la miseria, así siguen felices: nunca se les ocurre que, con más dinero, esos pobres serían aún más felices. O que ellos, en la confortable pero deprimente Europa, podrían quebrar financieramente y ganarse la dicha tan añorada.

16 de junio de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

UN LUGAR PARA ENVEJECER

Hace poco empecé a pensar en el futuro. No lo había hecho con anterioridad sencillamente porque creía que mi destino era la muerte joven y el bello cadáver: solía llevar una vida tenebrosa que, de continuar, inevitablemente acabaría en tragedia temprana. La vejez me parecía inimaginable, la madurez muy lejana. Pero pasó el tiempo: no capoté a los veintisiete —primera edad mítica de la muerte joven, en compañía de Joplin, Hendrix, Cobain, Jones y el boludazo de Jim Morrison—. Y tampoco lo hice a los treinta y seis-treinta y siete, la segunda edad digna para el mutis si uno quiere irse con algo de malditismo —Pizarnik, Guillaume Depardieu (hijo de Gérard, mi amor imposible, ya abundaré), Rimbaud, Lord Byron, Marilyn—. Todavía tengo tiempo este año, pero resulta que no tengo ganas de morirme por mano propia. Después de años de lado salvaje, ley de la calle y viajes al fin de la noche, acabé como una mujer madura que ha dejado los vicios, ya no fuma ni se droga, se emborracha con dos schops y para espanto de quienes me conocieron en años de correrías, he contraído matrimonio. La vida no solo es vulgar sino inexplicable.

Entre las preocupaciones del futuro, me anoticio, está la de la residencia. De la residencia futura, se entiende. Adónde voy a ir a vivir de vieja: si marcharé hacia la calma de un pueblo o me quedaré en la turbulenta ciudad. Es una preocupación algo optimista en mi caso, teniendo en cuenta que ni mi señor marido ni yo somos propietarios de inmuebles ni dueños de nada y lo más valioso que poseemos es una bicicleta muy profesional y una primera edición de *Bomarzo* de Mujica Lainez con dedicatoria ilustrada del autor (tampoco es una locura de incunable, pero es muy lindo). Planear una residencia fuera de Buenos Aires tiene algo de disparate, pero soñar soñar. La preocupación fue disparada por una tendencia que fui registrando de a poco: un taxista vecino que se mudó a Cruz del Eje, un amigo exdrogadicto que hizo lo propio a Alta Gracia (ambas ciudades en la provincia de Córdoba), una colega que habita El Hoyo, padres de amigas íntimas que edificaron en Lago Puelo, ambos bellos pero no aislados pueblos de la Patagonia andina. Y luego aparecieron varias notas de información general en múltiples publicaciones hablando del exilio interno y las bondades de irse a la mierda.

Así impulsada me dediqué a explorar las sierras cordobesas y la comarca andina en busca de un lugar donde caerme muerta. Lo primero que aprendí, con toda la violencia de la bruta verdad, es que el temita dinero no es menor. Aviso que yo no quiero vivir en el medio de la nada porque el sacrificio no es lo mío: tiendo al pueblo mediano. Aclaro también que no estoy odiada con Buenos Aires: es una ciudad bárbara, mis quejas más centrales son el amontonamiento en el transporte público y la manía por la criogenia de los taxistas —les quiero decir desde estas modestas líneas que se dejen de joder con el aire acondicionado, es una cosa de locos lo que hacen; y lo mismo vale para los cines de shopping: encima que las películas desde hace años son una mierda, hay que ir al cine con jean, bota y pullover. Déjense de joder con esta fantasía escandinava. Decía: el dinero no es menor. Mi amigo exdrogadicto alquila pero me aclaró que cuando él firmó el contrato era otra onda, eran muy baratos, ahora salen lo mismo que en Buenos Aires. Lo mismo pasa en El Hoyo, me aseguraron, donde además ya no queda qué alquilar. Yo creo que me mienten, a los emigrantes los ataca un no sé qué de egoísmo y superioridad imbancable; habré de lidiar con eso si me marcho, o quizá también me transforme en una iluminada de la vida tranquila, aunque lo dudo (tranquila no estoy nunca, no hay paisaje que me quite la ansiedad). Los otros con quienes consulté tenían un ahorro (todos, cinco veces más de lo que yo junté la vez que más plata junté en mi vida, ¿por qué es tan rica alguna gente y qué estoy haciendo mal?) o heredaron «un terrenito». En fin: igual me queda bastante para estar en edad de emprender la partida y hasta capaz cambia mi suerte financiera.

Los pueblos de la comarca y de la sierra que visité me gustaron todos. Yo me encamoto fácil. Un aire bárbaro, cervezas artesanales por todos lados, trucha, vizcacha en escabeche, el cielo sin nubes, los lagos como milagros, ríos plateados, cuarzo, olor a lluvia, chivito, frutillas, rosa mosqueta, lunas frescas, arrayanes, gente con mejor onda. Buena onda total jamás: la cara de culo, en menor o mayor grado, es la más constante de las constantes argentinas, aunque los argentinos no porteños lo nieguen. Sigo: sacando los veranos, cuando se llena de jipis, en los pueblos hay poca gente, lo que siempre es bueno. En la sierra me sobreactuaron un poco el tema de que son muy confiados y viven tan tranquilos, nada que ver con Buenos Aires que te roban y te matan: mis anfitriones insistían en que nunca usara la llave, no me dejaban cerrar la ventana ni cuando me moría de frío, o quería entrar un perro callejero de nombre Zoilo que no era buenísimo, como decía todo el mundo. También me enfurruñaron un poco con el tema del reiki y las piedras y las geodas y la meditación con ángeles. Todas cosas de porteños, que escuchan un poco de silencio y se ponen

místicos. En la comarca andina fue peor, porque además tienen la manía de los duendes que es absolutamente tarada (y fea, esos duendes de parsec para adorno hay que prohibirlos). Pero bueno, en mi vida urbana he convivido con garcas del tipo *a los ladrones hay que cortarles una mano como en los países árabes*, de modo que un poco de gemoterapia no me espanta. Lo que sí me espantó fue el sádico y detallado relato de un incendio forestal de mi amigo A., habitante de la Comarca. Pero una vez que se me pasó la aprehensión, recordé que aquí en la ciudad de Buenos Aires me inundé tipo tsunami hace dos años, tengo cinco compuertas de hierro que pongo cada vez que se nubla, ¡y vivo en un PH al fondo corazón de manzana!

Después de la investigación de campo, me vi obligada a una reflexión profunda sobre este deseo de huida. Es que, después de todo, las ciudades son una maravilla. Son diversas, son mucho menos conservadoras que el más apacible de los pueblos, la gente está obligada a pensar, son lindas, no aburren nunca. Sucede, creo, que a mí la ciudad ya me dio lo más importante que tenía para darme: al crecer y volverme careta, ya no necesito cigarrillos a las cuatro de la mañana —¡me los hacía traer por mensajería, la plata que he gastado, voy a meter la cabeza en el inodoro!—, ni merca a las cinco, ni kioscos 24 horas, ni bares de toda la noche para sexo y trago, ni gente rara como yo que me haga sentir menos sola. Además, tengo fantasías de Mamá Grande: me imagino reina loca, la vieja que se acuerda de las fiestas con plataformón y *glitter* en las mejillas que reúne a su alrededor a los chicos y chicas extraños y gays y tristes del pueblo y les insiste en que se vayan a la ciudad mientras les da una larga lista de números de teléfono.

31 de marzo de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

LAS AGUAS SUBEN

Cada dos por tres me agarran graves crisis de resentimiento: de todas las que sufro, que son varias, una de las más graves se desencadena cuando llueve y escucho a individuos románticos decir, o escribir en su muro de Facebook que es lo mismo, «qué lindo quedarse adentro abrigadito con mi gato, un libro, y las gotas en la ventana» o «qué hermoso el olor a lluvia» o «que alivio, el agua limpia todo». ¿Por qué me molestan estas almas sensibles? Porque yo jamás pude disfrutar de la lluvia en mi casa, en ninguna de mis casas salvo en un segundo piso de la ciudad de La Plata, y apenas. Motivo: toda la vida viví en zona inundable. Zona inundable urbana, se entiende, no quiero ofender a gente que sufre el agua de verdad. Pero aunque nunca he padecido inundación tipo tsunami, cada vez que escucho una gotita en el techo de mi patio —tengo patio techado— me baja la presión, tiemblo, y corro a buscar las tres compuertas que coloco en mi hogar. ¡Tres es mucho!, dirán. Estoy completamente de acuerdo, pero es lo que necesito. Dos en la puerta de calle (una refuerza a la otra) y la tercera en la puerta que da al patio porque en el patio tengo la rejilla y, cuando llueve mucho, de ahí sale agua a borbotones, tipo géiser islandés. Agua que entra en la casa y las habitaciones y que la última vez tenía unos dos centímetros de altura sobre toda la superficie del hogar. Además de arruinarme varios muebles —yo no tengo plata para muebles de estilo, así que no se perdió tanto—, dejó en la casa un olor a muerto ahogado y hojas podridas y vaya a saber qué pestilencia que duró meses. En la más reciente caída de granizo, después de que se oscureció el cielo en plan fin del mundo y la gata tuvo un ataque de nervios, volvió a salir agua a borbotones de la rejilla y estuve a punto de entregarme a Dios si Dios detenía el chorro. Se detuvo, pero solo porque no llovió lo suficiente. A Dios no me entrego, fue solo un momento de desesperación.

Tendría que haberme dado cuenta del problema antes de alquilar. Cuando visité la casa y el barrio por primera vez no presté la suficiente atención y en consecuencia no vi que el 80 % de las puertas y garajes de las casas de la cuadra tenían, sobre el marco y atornilladas firmemente, unas varas de metal con canaleta vertical. Se me pasaron por completo porque claramente no son un adorno: son

feísimas. Se trata de los sujetadores para las compuertas, *leitmotiv* de mi calle; ahora hasta las hay de varios colores, el ser humano se adapta a cualquier cosa. Mis compuertas son negras y pesadas, como corresponde a esta desdicha.

El primero en avisarme fue el electricista. El hombre llegó, hizo su trabajo, le ofrecí su café y en la charla me dijo: «Este es un barrio precioso, lástima que se inunda.»

—¿Cómo sabe? No, no se inunda —contesté, a la defensiva pero languideciendo por dentro.

—Pero sí se inunda, querida, vaya tomando precauciones. Hace unos años la tuve que venir a rescatar a mi hija. Salió de la casa de una amiga y se le quedó el auto en el agua. Hasta la ventanilla le llegaba el agua más o menos. ¡Era un río!

Un río. Esa misma semana la dueña de mi casa me vino a sugerir que nunca dejara el coche en la puerta, pero no por un afano (ella no es muy paranoica) sino porque, si llovía, «me lo iba a llevar la correntada».

La correntada. Otra palabra de mi vida. Mis primeras experiencias con la inundación fueron en la niñez y en mi patria chica de Lanús Oeste. Entre mis más tempranos recuerdos está la imagen de un verdadero río de agua negra que había reemplazado la calle, con correntada y todo, del que emergían alternativamente botellas, bolsas de basura, maderas, ramas de árboles y hasta algún perro peleando por su vida. Esta imagen se repitió muchas, muchas veces. Aquella casa estaba construida casi un metro sobre el nivel de la calle, con las escaleritas típicas que se ven en los barrios cercanos al río y al riachuelo, como en La Boca. Rara vez nos entraba el agua. Salvo en una fatídica mañana de mayo, cuando me bajé de la cama en la oscuridad y, al apoyar los pies sobre el piso, noté con espanto que habían quedado tapados por el agua. Desperté a mi madre a los gritos y aullamos un par de horas, porque no había nada que hacer hasta que bajara el agua. Después pasamos dos días a todo secador, trapo de piso, contractura muscular y llanto.

La maldición del agua me acompaña incluso cuando vivo en departamento. He pasado por varios primeros pisos, por segundos y hasta quintos. Salvo en un precioso departamento de la calle Rosario que, igual, tenía otros problemas incluso más graves, siempre que llovió torrencialmente en cualquiera de esas residencias, y en mi casa actual también, se corta la luz. Siempre. De modo que mientras las almas elevadas se sientan bajo su lámpara favorita en un cómodo sillón con un librito mientras cae la lluvia, yo busco pilas para la radio —único entretenimiento en las siguientes 24 horas—, chequeo cuánta comida puede pudrirse en la heladera y me amargo en proporción a la cantidad de pescado y fiambre que haya sacado del *freezer*, cambio el

teléfono inalámbrico por el común además de, claro, preparar la linterna y las velas, elementos infaltables en todas mis residencias.

Creo que una de las imágenes más cristalizadas de la depresión es estar sentada en una silla, en una casa húmeda, escuchando idioteces en la radio a la luz de una vela. Protagonicé esa imagen más veces de lo que es sano para una persona.

Nada sé de ingeniería pluvial —¿se llama así?— ni de caños ni de desagotes. Mi padre, que sí sabe y mucho, me explica todo cada vez que se inunda y les dedica las peores maldiciones a los responsables. Yo le creo porque él lo tiene estudiado, le creo completamente que es todo culpa de la desidia y la estupidez de los organismos y funcionarios públicos a cargo, de la falta de infraestructuras y de la naturaleza mugrienta del argentino urbano que llena las bocas de tormenta con todo el plástico que pueda encontrar, pero a veces me ataca la vena supersticiosa. ¿Y si en otra vida morí ahogada? No sé nadar, el mar no me llama mucho la atención, navegar me impresiona un poco… A lo mejor esto mismo me sucedería si me mudo al Valle de la Luna, pleno desierto, porque soy yo la que atraigo el agua. Estos pensamientos jamás se los comunicaría a mi señor padre, que es muy racionalista. Pero se me da por el pensamiento mágico, porque lo del agua en mi vida ya es un abuso.

Y encima ni siquiera puedo cobrar subsidio por pérdidas materiales porque, acostumbrada al agua como estoy, no hay nada de valor que roce el suelo en mi casa, todo lo que cuesta más de 500 pesos está suspendido o apoyado sobre mesas o es fácil de desconectar y llevar al cuartito de arriba. Lo único que podría morirse, por ejemplo, es la heladera. Pero la soreta es resistente y, hasta ahora, siempre despertó del agua y el corte de luz. Tengo que aprender de ella.

25 de agosto de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

EL PRELUDIO DE LOS CUARENTA

Estoy preocupadísima. Padezco un grave trastorno de la percepción. ¡Son los treinta y siete! No sé si soy madura, joven o vieja o más o menos. Vivo confundida. Me subo a un taxi y el conductor me dice «señora». Lo miro y resulta que tiene, digamos, veinticinco años. ¿Ya soy señora para alguien de esa edad? No me acuerdo qué pensaba yo a los veinticinco porque andaba muy reventada. Voy al banco y en la caja me tutean y, cuando pido algo sofisticado, el cajero llama a otro empleado y le dice: «acá la chica necesita ver si puede abrir una caja de ahorros». No sé quién tiene razón. Hay niños que me tratan de pendeja, hay viejos que me tratan de señora grande. Es inexplicable. Encima no me puedo teñir el mechón canoso para equilibrar porque se me cae el pelo, y estoy condenada a parecer una imitadora de Susan Sontag, solo que ella era más linda que yo, entonces parezco una tarada mental que quiere parecerse a su ídola (y para colmo la Sontag no es mi ídola: Mary Shelley es la mujer de mi vida).

¡Y encima la confusión es recíproca! No distingo las edades de la gente y mi propia edad mental está detenida. Amplío: entre bebé y diecisiete años distingo que la gente es más joven que yo, pero de los diecisiete a los cuarenta todo me parece lo mismo. Así me quedo embobada mirando al hijo de la vecina, pensando que es un bocado apetecible y dos días después lo vuelvo a ver en su uniforme que dice «Egresados 2011». ¡Puedo ir presa! Mirándolo bien me di cuenta de que el chico es muy menor: mi mente entiende que es intocable, que es estupro, pero analizando con frialdad me doy cuenta de que, cuando lo miro, me siento de diecisiete. O sea: objetivamente soy una vieja verde pero subjetivamente creo que puedo ser su noviecita porque, me temo, en la mente no se crece. Ese es el drama de la existencia. Lo acabo de descular. De la misma manera soy incapaz de estimar la edad de una persona a ojo. Suelo decir que «tendrá unos treinta» porque los treinta son una especie de número genérico: vale para uno de cuarenta bien llevados o uno de veinte hecho bosta. Pero la verdad es que no me doy cuenta. De la misma manera me miro al espejo y juro que no sé si tengo aspecto juvenil o soy una matrona.

Con la ropa lo mismo. Muy entusiasmada miro vidrieras de tiendas

para *teens* y pienso en adquirir esos borceguíes de charol colorado hasta que se los veo puestos a la hija adolescente de una amiga. Pero ¿qué hacer? ¿Vestirme de vieja? A una determinada edad la mujer se corta el pelo, usa «falda», usa «blusa», vuelve al jean por sobre el ombligo y a los tacos chinos. Yo me niego: me rebelo. Al mismo tiempo, cuando salgo de casa con mi muñequera de motociclista, despeinada y con el esmalte de uñas percudido me digo que ya estoy vieja para esta onda reventadín. No quiero andar disfrazada de jovencita. Sin embargo la veo a Joan Jett, que tiene más de cincuenta años, y ella está con su pelo a lo Keith Richards y sus pantalones de cuero y todo le queda fantástico. Bueno: Joan Jett es una estrella de rock y vos sos vos, me dirán, y tendrán razón. ¿Y entonces? ¿Me compro un tapado de paño? ¿Voy a la manicura porque a esta edad ya es para internarme en un psiquiátrico que jamás, pero jamás en la vida, me haya hecho las manos? ¿Empiezo con el drenaje linfático y hablo boludeces con las otras mujeres que yacen en las camillas cercanas?

Lo de la ropa es aún más grave. Cuando veo algo que me gusta en una vidriera y entro a pedirlo, siempre y cada vez no solo creo que me quedará fantástico, sino que me va a entrar. Estoy disociada de mi cuerpo. Cómo puede ser, me pregunto más tarde. El maniquí me parecía bastante grandote, ¿cómo es posible que mi cuerpo sea aún más grandote? ¿Estoy obesa? ¿Por qué no me cierra la camisa? ¿Me crecieron las tetas? ¿Crecen las tetas a esta edad? ¿O es que tengo grasa en la espalda? ¿Se puede tener grasa en la espalda? No: sencillamente, la camisa blanca preciosa que me tentó desde la vidriera era *para una pendeja*, no para mí, y el talle era talle de chica joven y delgada, cosa que yo no soy. Y cómo me queda la ropa también es un problema. Veo ese jean hermoso y cuando lo imagino sobre mis gambas elaboro una imagen mental en la que tengo las piernas de Lara Stone y el denim me queda tan hermoso como a ella. Luego me miro al espejo y veo patitas de catre, unos muslos importantes que desconozco (¡no pueden ser míos, los míos no son tan anchos!) y un culo que también ignoro de dónde salió. De modo que me saco el jean elasticado, me pruebo algo menos revelador y reflexiono. Pero no aprendo, por más que medite sobre el tema. Yo trato de comprar en grandes tiendas todo lo posible, así no tengo que pasar por el suplicio de la empleada que comenta sobre mi talle y figura. En las grandes tiendas una entra en el probador con varias prendas y nadie la mira ni pregunta nada. Es una forma de compra muy alienada y poco humana que a mí me encanta, casi la única forma de adquirir prendas sin caer en una gran depresión. Últimamente he notado que de las cinco prendas que me llevo —es la cantidad que permiten— cuatro son demasiado chicas para mi cuerpo.

Ustedes me preguntarán, ¿acaso no te fijás en el talle? Y, la verdad que no. Nunca fui a la manicura ni me hice un baño de crema ni sé nada de talles. Fui criada por lobos y soy lo que, cuando yo era chica, se llamaba varonera y ahora no sé cómo se denomina, supongo que poco femenina o bruta, ignoro. No sé cuál es mi talle, así que me llevo una prenda que, a ojo, me parece adecuada. Y yerro en mucho más de la mitad de los casos. Es como les pasa a las mujeres con un trastorno de la alimentación, pero al revés: ellas están flacas y se ven gordas, yo me veo mucho más flaca de lo que estoy.

Es la maldita edad, estoy convencida. Viene mi amiga de cincuenta y me dice: «¡Vos que sos tan joven aprovechá a viajar!» Viene una tía hinchapelota y me dice: «Apurate a quedar embarazada que no es conveniente ser una madre añosa.» Leo un formulario de beca, pienso que estaría bien aplicar y llego al renglón en el que quedo afuera por la edad. Participo de una charla con otros escritores y periodistas y el moderador remarca que tengo muchas publicaciones a tan corta edad, ¡me siguen invitando a mesas de «escritores jóvenes»! En uno de mis otros trabajos soy la más chica de todos mis compañeros pero a mí ellos también me parecen chiquitos. Mi madre me pide que me saque edad porque si no ella va a quedar como «una vieja chota». El verdulero me dice «la nena» y ni siquiera me conoce desde la infancia, estoy en el barrio hace nomás tres años.

La verdad es que este preludio de los cuarenta es horrible, no me hallo, no me encuentro. Mucho me temo, además, que los cuarenta ya no sean la fantástica frontera simbólica que solían ser. Mucho temo que, a los cincuenta, todavía voy a andar por la calle con mis botas góticas de plataforma dudando acerca de si estoy vieja o no para tatuarme una estrellita en el cogote.

Revista *El Guardián*, Argentina

AFLOJEN CON LAS TETAS

Hace calor y tengo que andar con guardaespaldas. Sucede que, a juzgar por las reacciones que recolecto en la vía pública, el hombre porteño no está acostumbrado a ver un par de tetas. Es la única explicación que le encuentro a lo que ocurre cada vez que salgo a la calle. Me explico: yo tengo tetas de mujer normal. No son pequeñas, son lindas, pero de ninguna manera estamos hablando de una situación macromamaria. Y el resto de mi cuerpo y mi cara no son los de Pamela Anderson: soy una mujer grande. No obstante, no puedo caminar sin que se me arrojen —el verbo no es exagerado— encima hombres babeantes e idiotizados. Todos mayores de treinta, debo aclarar: los jovencitos registran mi edad y, me parece, son más educados. Nomás esta semana me hizo gestos con la lengua un señor en el subte (me dio un poco de vergüenza por él, entremezclada con las ganas de tirarlo por la ventanilla), un tachero casi se mata porque tanto elogiaba mis mamalias que casi se lleva por delante un 39, otro tachero me miraba las tetas a través del espejo de su coche siendo yo pasajera —me bajé después de explicarle que su comportamiento no era halagador ni simpático, pero no lo entendió—. Otro me interceptó en la cuadra y medio que me cortó el paso; mi señor marido iba cuatro metros adelante, cargando dos bolsas de carbón, y no se dio cuenta de nada. Nunca se da cuenta de nada porque es nacido y criado en el primer mundo y allá los varones no se tiran arriba de las tetas de las mujeres. Entonces, cada verano tengo que recordarle que nunca debe dejarme sola por la calle cuando me acompaña, siempre de la manito como tórtolos, porque si no soy acosada.

Ayer él hizo un leve intento de explicación sobre el comportamiento de sus congéneres. A ver, quise saber yo, ¿por qué miran tanto las tetas? ¿Qué les llama la atención? ¿Es porque ustedes no tienen? Yo no tengo pene ni testículos y no ando mirando la entrepierna de los hombres, preguntándome si este estará circuncidado, si aquel la tendrá grande, si el otro la tendrá chica y corta, si el de más allá finita y larga, si el de la izquierda es un caso de berenjena y el de la derecha, uno de zanahoria.

No me pregunto si tienen los testículos claros u oscuros, muy

peludos o suavecitos. ¡Y me gustan los genitales masculinos, yo no soy de esas mujeres que hacen mohínes y falsos asquitos! ¡Me gustan! (Solamente impresiona que estén tan desguarnecidos, digamos, es un poco impresionante que todo sea tan externo, yo viviría paranoica si fuera hombre.)

En fin, mi señor compañero ensayó una explicación sobre la curiosidad masculina, el hecho de que «mirar tetas jamás es aburrido» y que por eso en el Reino Unido se las llama «*fun bags*», que quiere decir «bolsas para divertirse». Finísimos, los británicos.

No pienso taparme como religiosa integrista para evitar la gritería y las murmuraciones callejeras: me la banco. Sepan, no obstante, que son unos ordinarios y malas personas, y que si en uno de sus acosos súbitos se los lleva puesto un colectivo o se desnucan en las escaleras del subte, me voy a alegrar sinceramente —a principios de semana, uno que me susurró al oído trastabilló cuando bajaba hacia la estación Dorrego y no lo empujé para no ir presa.

Están avisados, porque un día me voy a dar cuenta de que nadie mira y les daré la estocada o el empujón final.

Otra cosa: me revientan profundamente las mujeres que se quejan porque yo me quejo de que me miren las tetas y me dicen «ay, más querría yo, que soy una tabla». Pues si las traumatiza ser tablas, cómprense prótesis. Y si les da miedo la operación, hermanas mías, cómprense corpiños con relleno. Y si tampoco les cierra eso, déjense de joder. Yo sé que cuando una flaca se queja porque no puede ganar peso, es altamente insoportable: todas las excedidas nos ponemos de un malhumor infernal y las declaraciones de la flaca nos molestan sobremanera. Bien: en esto me solidarizo con las flacas. Está buenísimo tener lindas y grandes tetas pero caminar con ellas por la calle en verano es desgraciado. No sé quién me dijo la otra vez que si me molesta tanto, evite los escotes. Que me ponga cuello alto, con este calor. Esa mentalidad, amigos y amigas, es exactamente la misma que señala con el dedito acusador a una mujer abusada o violada por lo que llevaba puesto, si la pollera corta o el vestido provocativo. Esa es la mentalidad del «algo habrá hecho». Yo no soy la que está en falta, a ver si lo entienden: los que tienen que cambiar son ellos. Ellos son los brutos. Yo ejerzo mi derecho y repito: me la banco. No llego destrozada y llorando a casa. No me ofenden tan profundamente. No. Me molestan y me dan vergüenza y me hacen pensar que, si no estuviera felizmente acompañada por un hombre normal, mi compañía sería un dildo.

Otro me dijo: «Ay, pero ustedes las mujeres si no les dicen cosas se deprimen.» Y sí, está lleno de idiotas el mundo, alguna boluda así hay.

Además, cada verano me desconcierto con este tema de las tetas. ¿Acaso la obsesión del hombre porteño no es el culo? Ahí yo jamás

descollé, más bien todo lo contrario, así que ignoro lo que sufren las compañeras culonas. Durante mucho tiempo pensé que lo del culo era absolutamente excluyente, basándome en tantas revistas que ubican la cámara tan cerca del orificio anal que, con esfuerzo, se puede ver el esófago (notable, además, cómo el Photoshop puede limpiar granitos y forúnculos, habitantes de todo culo por más lindo que sea). Parece que no, que son las dos cosas. Pero hace unos años fui a Brasil y vi una revista dedicada nomás a culos, sin caras, sin cuerpos, sin nada. Onda Frankenstein. Y para heterosexuales, quiero decir, eran todos culos de mujeres. ¡Qué manera de descuartizarnos! Y después más de uno anda lloriqueando cuando las mujeres hablamos de tamaño y qué sé yo. Cuánta susceptibilidad. Yo les digo a los señores varones heterosexuales que no se bancarían ni un solo día dentro de un cuerpo de mujer. Se desintegrarían de tanta presión y exigencias y miradas y cuchicheos y envidias, tetas grandes, panza chata, culo alto, brazos delgados, mejillas tersas, muslos finos, tobillos ídem. No tienen idea de lo que es vivir la vida en pedazos.

5 de diciembre de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

ME DICEN SEÑORA

Los primeros indicios aparecieron en el pasado Carnaval. Por primera vez, los niños del barrio no me tiraron ninguna bombita, ni me corrieron con mangueras, ni me molestaron con esa horrorosa espuma blanca que huele a crema de afeitar berreta. Negadora, opté por creer que ahora los padres educan mejor a sus criaturas. Pero ya no puedo mentirme más: en el banco, en la perfumería, en la verdulería, en el colectivo, en todas partes me dicen «señora». «¿Algo más, señora?», «Por acá, señora», «A la derecha, señora». ¿Qué está pasando? ¡Si sigo usando remeras de grupos de rock! ¡Si le pego tachas a toda la ropa! ¡Si me arranco las canas! ¡Si jamás usaré zapatos de vestir ni iré a la peluquería! ¿Acaso no notan que sí, soy una mujer, pero de ninguna manera una señora? ¿Debo explicarle a toda esa legión de groseros que tratarme de señora implica creer que estoy casada, y que eso me ofende porque desprecio la institución matrimonial, destinada a domesticar individualidades y crear la disciplinadora familia?

Sospecho que no servirá de nada teorizar con ellos. Además, toda la vida me estuve preparando para este momento. Cuando era chica quería ser grande. Como toda persona saludable, estoy agradecida por haber dejado atrás los oscuros años adolescentes. Siempre quise tener treinta. Ahora que estoy a punto de llegar a la meta, me lamento por mi juventud perdida. Así no se puede vivir.

Y ya no puedo ocultar más los claros signos de madurez que exhibo. Me la paso apagando las luces que mi compañero de casa deja encendidas. Tengo sueño a la una de la mañana. Suspendo muchas salidas nocturnas porque me acobarda el frío, y en más ocasiones de las que me gustaría admitir decido alquilar una película en vez de ir a ver una banda de garaje. Prefiero quedarme arropada en una frazada leyendo el *Moby Dick* a conocer una nueva disco, entre otras cosas porque sé que fatalmente tendrá dos pistas, una de música de los ochenta, otra de electrónica, tendencias que me crispan.

Tengo que elaborar con urgencia el plan para una vejez digna. Ya sé que estaré arrugada y derrumbada, porque solo las ricas pueden aspirar a la eterna juventud física, y salvo que mi madre confiese que soy hija de un hombre distinto a mi padre, y ese hombre resulte ser un

millonario que me herede, no le veo soluciones inmediatas a mi pobreza estructural. De modo que tendré que escribir la gran novela argentina, estudiar Filosofía o ganar algún premio y beca, porque mi ideal es la soltera intelectual, como Simone de Beauvoir, sin nietos perturbadores y rodeada de gatos y amigos.

Y tengo que actuar pronto, antes de que conozca a algún hombre que me deslumbre y me atonte lo suficiente como para que todo este bello plan se haga trizas.

8 de agosto de 2003,
revista *TXT*, Argentina

LA VEJEZ COMO ENFERMEDAD

Por error, en plena búsqueda para comprar una cocina —porque la que poseo murió, exhala gas, nos va a matar a todos—, caí en una página de internet extranjera. Como ni sueño con compras en el exterior salí inmediatamente del sitio, es decir, lo intenté, porque la dichosa página se colgó como si quisiera que viera lo que ofrecía. ¿Y qué ofrecía? Pues la posibilidad de elegir un artefacto testeado por un traje llamado el Age Explorer. Que consistía en un mameluco de color naranja muy similar a los usados para juegos de realidad virtual —o para viajes espaciales— cuya función era reproducir los achaques, dolores y limitaciones de la vejez, para que el comprador pudiera adquirir una cocina a «largo plazo», es decir, una cocina que pudiera seguir usando cuando no pudiera agacharse y cuando estuviera medio ciego y medio sordo (porque el traje también traía unas antiparras oscuras para entorpecer la visión).

Todo estaba presentado con mucha alegría: empresarios previsores proponiendo ventas optimizadas. Me espantó muchísimo. Me tocó en un nervio pelado que últimamente me tortura. Estoy con un ataque de ansiedad y anticipación (vienen a ser lo mismo, ¿no?). No quiero ser vieja. No quiero que mi chico se haga viejo. Ya no me parecen románticas las canciones que hablan de envejecer juntos y de ver encanecer el cabello. Tengo miedo a mi vejez. No se trata de una cuestión estética: hay viejos que me parecen hermosísimos, bellos de verdad, mucho más que ciertos jóvenes y, ciertamente, mucho más que algunos chicos. No se trata ni siquiera de estar más cerca de la muerte porque, para el caso, yo estuve cerca de la muerte en mi adolescencia y, ahora mismo, tengo la parada de dos colectivos en la puerta de mi casa, así que es posible que pronto alguien escriba mi obituario, especialmente si continúo cruzando la calle con los auriculares puestos.

Sencillamente no quiero sufrir, no quiero estar enferma, no quiero decaer y decadentear y ver morirse a mis amigos y dejar de entender. No me vengan con que hay viejos que están *espléndidos*: no me jodan. Claro que hay viejos sanos y medio locos pero lúcidos y buena onda y activos. Pero no son la mayoría. Y yo, lo sé, perteneceré a la mayoría.

¿Qué hago? ¿Me mato a los sesenta para evitar la decadencia, o espero a ver si soy una de esas escasas viejas que están bárbaras? ¿Y si después, cuando no esté bárbara y me entre el miedo a la muerte y el aferre a la vida, me quedo viviendo triste y mal? Es una lotería atroz.

Yo no sé cómo hay gente que pasa por esta vida con ligereza, escuchando música estúpida y encontrando poesía en las hebillas y los chupetines. Para mí todo se vuelve cada vez más grave.

Lo veo todo el tiempo, además. Con mis amigos. Por suerte mis padres —uno entra en la vejez, el otro ya está allí— todavía viven con dignidad y no padecen enfermedades importantes. Pero ¿cuánto tiempo puede durar este limbo? ¿Y por qué me da tanto pánico pensar en cómo reaccionaré cuando haya que ayudarlos, cuando sea el momento de hacerse cargo de alguna manera? Mi amiga M. tiene a su madre en un geriátrico del sur del conurbano cerca de Temperley. Es un buen lugar, con un patio bárbaro, con personal capacitado; es un lugar caro. Pero ella siente que la abandonó. Su madre, que siempre fue bastante chota, la acusa sutilmente de mala hija, porque preferiría vivir con ella. Pero mi amiga, para poder pagarle a gente que la atienda —la madre ya no camina—, necesita trabajar todo el día y en su casa no tiene espacio para alojarla. El otro día la madre se cayó y se rompió la cadera. Parece que sufría a gritos. Mi amiga me confesó que, al menos una vez por día, quiere que su madre se muera. El padre de mi amigo A. tiene alzhéimer. Todavía no lo internaron: la hermana lo tiene en su casa. Se escapa. Cree que tiene trece años. Se comió una esponja. Les pega a los perros. A veces llora a los gritos. Además toma una pila importante de medicamentos y si se saltea uno, capaz que se muere o se descompone. Está así hace unos tres años. Lo vi hace poco. No sé qué le pasa por la cabeza pero me dio la impresión de que es muy infeliz. A lo mejor le estoy atribuyendo mi propia angustia, porque yo sería muy infeliz en su lugar. Pero ¿él se da cuenta?

La que sí se da cuenta es mi vecina anciana, que todavía vive sola pero está doblada por la artritis (o la artrosis, vaya a saber); me contó hace poco, muy sacada, que no hay medicamento que le calme los dolores. Pero hacete adicta a la morfina, Dora, dejate de joder, le dije. No puedo, me confesó, porque tengo este y aquel otro problema en este y aquel órgano y si tomo una dosis muy alta me puedo descompensar y morirme. Cuando nos miramos —porque no hubo mucho más que decir— entendí el laberinto, el callejón en el que estaba Dora y me callé la boca. Dora le pone *mucha onda*, creo que es la mejor vecina del barrio, la que anda volanteando cuando quieren tirar abajo una histórica casa antigua y la que defiende al chico transexual que atiende la casa de computación, pero está harta de que le duela todo y se le está pasando el buen humor.

No quiero pasarme la vida de médico en médico y que la autorización de la obra social y que el descuento y que los estudios, el centellograma, la resonancia magnética que no se puede hacer porque el cuerpo ya está lleno de acero —en la cadera, en las arterias—; veo a mi alrededor a muchos viejos que van perdiendo sus gustos, sus pasiones; viejos que dejan de leer porque se cansan, no entienden, no ven; que no van al teatro porque están pensando en el dolor o la enfermedad que los angustia, o porque tienen miedo de volver tarde a casa y que los afanen —los asustan mucho con eso, ven en la tele todo el tiempo noticias con titulares como «jubilada molida a golpes», y los viejos miran mucha tele porque es lo más sencillo de hacer—; que ya no van a pescar o dejan de hacer el asado porque les tiemblan las manos. Veo cómo se les reduce el mundo y cómo envidian a los viejos que por alguna extraña bendición están regios. La vejez debería ser curable. No puede ser que el fin de la vida tenga que ser sufrido. Me revientan todos los salames que hablan de lo bien que está hecho el cuerpo, ese discurso de la «máquina perfecta». El cuerpo es un desastre, y nombro nada más, como ejemplo, las hemorroides y las uñas encarnadas. ¿Por qué no inventar un traje como el Age Explorer, pero al revés? ¿Que en vez de simular vejez simule juventud? ¿Un traje que no reproduzca achaques sino que los quite? Sueño con un futuro de cíborgs, con el cuerpo eléctrico.

Revista *El Guardián*, Argentina

NO LO PUEDO CREER: RONCO

Empezó hace varios meses. Me encontraba yo en el más plácido de los sueños, babeando boca arriba, despatarrada y, de pronto, era arrancada de tal gozo por un sacudón muy mala onda de mi señor marido. Las primeras veces le dije «qué te pasa, estás loco», me di vuelta y seguí durmiendo. Pero una madrugada, tras un despertar diría violento, él se vio en la obligación de decirme la verdad.

—No puedo más. No sabés lo que roncás.

—Yo no ronco —dije, defensiva, ¡convencida!

—Uy, sí que roncás. Te grabo, te filmo y vas a ver.

A ver: yo no ronco. Las mujeres que están gordas roncan. Las ancianas roncan. Una mujer joven y con las tetas en su lugar no puede roncar; yo no puedo roncar, me gusta Suede, me visto de negro, leo poesía en francés y hace diez años que solo ando en tacos altos. Yo no ronco, le repetí.

Bueno, dijo él; entonces me voy a dormir a la piecita de arriba.

Yo soy muy feliz con mi chico. No soy de esas mujeres que dicen «ay qué lindo tener habitaciones separadas, qué sabia es Mirtha Legrand». A lo mejor me llega el día en que no quiera dormir con él, pero por ahora está lejano. Y, sobre todo, no quiero que me abandone por ¡roncar! Me puse boca abajo —así produzco menos sonidos— y le prometí solemnemente concurrir al otorrinolaringólogo al día siguiente.

Allí me fui. A mi señor marido se lo veía muy aliviado, lo que me deprimió. Él es muy comedido. ¿Cuánto tiempo habrá soportado mis mugidos en estoico silencio, despierto en la oscuridad, con ganas de matarme?

Entré a la consulta del médico avergonzada y tuve la desgracia, la humillación final, de que el especialista fuera jovencísimo y hermosísimo, una criatura aporcelanada símil Jared Leto en sus mejores momentos, absolutamente a punto para cualquier degeneración. Y médico, que es calentante. Tuve que guardarme el morbo y manifestarle mi problema a este delicioso crío: él no estaba nada impresionado. Me preguntó si bebía de noche. Dije que no, orgullosa de mi autocontrol. Luego quiso saber si tomaba medicación

para dormir.

—Cuartito de clonazepam, nomás —dije.

—Ah, eso es un problema —explicó la bestiecita en bata—. Porque se relajan mucho los músculos y eso provoca el ronquido. Y si se le suma el alcohol…

—Te dije que no tomo.

Lo tuteé para que la humillación fuera más leve.

—A veces le debe pasar que toma una cerveza antes de dormir. Es normal, pero empeora el cuadro.

Él no me tuteaba, para marcar distancia. Le hubiera dado un sopapo para después recontragarchármelo sobre el instrumental médico, como en una de Cronenberg. En cambio, tuve que escuchar que esos dispositivos que promocionan por televisión, esos que se pegan en la nariz y supuestamente dejan pasar mejor el aire y eliminan los balidos nocturnos, no sirven para nada. Y luego dejar que me hiciera la orden para una polisomnografía porque, explicó, quería descartar apnea del sueño, en cuyo caso, si la padecía, el tratamiento sería muy distinto por tratarse de algo grave.

No me asusté: a esta altura mi negación había disminuido notablemente y sabía, en lo más hondo, que solamente roncaba. Que roncaba horriblemente, pero no era ninguna enfermedad.

Dos semanas después concurrí, por la noche, a una clínica del barrio de Saavedra —en la otra punta geográfica de mi domicilio— para el estudio en cuestión. Yo no sé cómo un estudio de sueño puede atentar tanto contra el mero dormir. Te ponen un tubo bajo la nariz y cables en panza, cabeza, pecho, brazos y piernas. Te acuestan en una ingratísima cama de hospital y no te dejan ni leer una revista, para no molestar con la luz a los otros pobres cristos que tratan de dormir en tal incomodidad, sin poder darse vuelta, tratando de permanecer inmóviles.

Mi estudio fracasó: no pude pegar un ojo, culpa de la aparatología y del caballero de la habitación vecina, cuyos ronquidos eran de otro mundo, eran de un mamut acabado de despertar tras derretirse los hielos árticos. Cuestión, que se decidió repetirlo, pero en mi casa. ¡Peor! Te mandan al hogar con más aparatos aún, incluido una especie de walkman que es crucial y, si se apaga, es el fracaso y la derrota. Lo único bueno fue volver en taxi desde el hospital así ataviada, con tanto cable, incluso con el tubo bajo la nariz: fingí estar moribunda —ya sé, de muy mal gusto—, puse incomodísimo al taxista —que estaba emocionado por mi juventud y la poca vida que me quedaba…—. En casa el romanticismo agónico se complicó porque tuve que comer con el tubo sobre la nariz y luego cedí a que mi señor marido me tomara fotos así cableada, imágenes que son un oprobio y que si llego a

descubrir que ha enviado o mostrado lo llevarán a la guillotina.

Dormí. Un poco. Los resultados, semanas después, declararon que no sufro apnea, como ya sabía yo en mi interior, sino sencillamente vulgares, bestiales, ordinarios e indignos ronquidos. Volví a la consulta del jovencito de perfil egregio y él, simpático esta vez, me dijo que el estudio tampoco registraba ronquidos de gran intensidad —¿es mi señor marido demasiado delicado e hipersensible?— y que, igual, no había nada que hacer. Que evite el alcohol, las comidas pesadas, bla bla el estrés, bla bla, que encuentre una posición menos ruidosa, boca arriba jamás, y adiós. Me estrechó la mano y dio por terminada su tarea. Como todos los médicos, si la cosa es menor, prefieren que te las arregles sola. Muy mal está la profesión, les digo. El chico igual es muy lindo y se merece una especialidad más elegante que la otorrinolaringología: la mitad de su quehacer es destapar orejas obturadas de cera.

Ahora ando en busca de otro especialista que resuelva este drama conyugal, porque mis ronquidos no cesan, yo no me controlo cuando duermo, me doy vuelta, no puedo evitarlo, y otra vez el despertar y el malhumor de mi chico y la perspectiva de una vergonzosa y no deseada partición del lecho que puede ser el principio de una crisis al pedo. Necesito una ayuda seria. Y digo seria porque mi madre, que es médica, coincide en el tratamiento, es decir, cree que no hay tratamiento. Ya desahuciada, contándole el problema a mi tía —de visita desde la Mesopotamia—, ella propuso dos curas posibles. La primera, poner una llave bajo la almohada. La segunda, ubicar una cebolla partida al medio espolvoreada con sal sobre la mesa de luz. En esta familia estoy a merced del pesimismo y la falta de interés o del curanderismo, el oscurantismo y la superstición. Sugerencias serán bienvenidas.

8 de noviembre de 2012,
revista *El Guardián*, Argentina

PROMETO NO HACERLO MÁS

Tengo mala bebida. Desde siempre. Pero no me resigno. Insisto. Me agarro pedos tísicos, disentéricos, tifoideos y, sin embargo, siempre pienso que la próxima vez aprenderé a beber, lo haré como los finlandeses o los rusos o los islandeses, cualquiera de esos ciudadanos del mundo míticos que pueden ingresar alcohol hasta que no les queda sangre y aun así funcionar y salir caminando.

Siempre caigo en los mismos errores, como canta Chavela. Hace unas semanas, sin embargo, toqué mi límite. Debe ser la edad. O la falta de gracia que me hace una recuperación de veinticuatro horas (tiempo estimado, en el mejor de los casos). La resignación ante la constatación total de que no sé chupar, no estoy hecha para eso, mi cuerpo no lo aguanta, termino en cuatro patas, vomito, me caigo, le doy besos a cualquiera, me pierdo, pierdo plata, bardeo, tengo que pedir perdón al otro día. Toqué mi límite, decía, y decidí dejar definitivamente de tomar. No, ni siquiera una cervecita en el balcón para amenizar estos calores al atardecer. Para mí no existe esa imagen de civismo y bonhomía. Yo empiezo con un vasito y sigo con tres litros en cuarenta minutos y después mamita querida.

Desconozco la moderación.

Y estas han sido tristes semanas, en las que me parece que todo el mundo toma y es feliz y yo, seca, con la agüita, ¡qué pelotuda! Rechazo margaritas con dolor profundo. Veo la heladera llena de cervezas y me siento a llorar en la cocina, colmo del patetismo. Mi padre dice ¡compartamos un vinito con el asado! y tengo que decirle ¡no! y dejarlo contrariado, todo porque no me puedo disciplinar. ¡No! Ni intenten persuadirme de que la disciplina es posible. Rozo la cuarentena. Bebo desde los dieciséis. Jamás tuve un pedo bueno, alegre, nada. Cada uno de ellos fue a la Sid Vicious. No obstante, mi psicóloga insiste en que no soy alcohólica, ni cerca. Me habla de cuestiones de control, de inhibiciones —se sabe cómo son los terapeutas—. Y yo comparto, no soy alcohólica. Sucede, sencillamente, que cada vez que tomo termino borracha y desmayada. Esto debe terminar. Si no me discipliné en veinticinco años, ya no lo haré: tuve tiempo suficiente.

Además, no ejerzo ningún saber ni actividad placentera relacionada con la bebida. No sé los nombres de las cervezas importadas salvo, *duh*, Guinness. No sé los nombres de ningún trago salvo grasadas como el destornillador u obviedades como margaritas y manhattans, que por lo demás no sé qué ingredientes llevan —los baristas son gente que admiro profunda y sinceramente, como los científicos—. Gente que habita un lugar de conocimiento elegante, útil y profundo que yo desconozco con una ignorancia abisal. No sé nada de vinos, nada de nada. No sé qué diferencia hay entre cabernet, malbec y syrah, tampoco distingo la diferencia en el sabor, es decir, ni teoría ni práctica. Sé, eso sí, las marcas (¿se dice marcas o etiquetas?) de algunos buenos vinos que me explicó un amigo fino que tengo, para no quedar mal en las cenas donde se pide que uno aporte la bebida, o cuando quiero regalar, o cuando algún extranjero me solicita recomendaciones del ramo. Me aburre profundamente la cuestión de los *sommeliers* y la enología en general. Perdón por tanto paganismo. Yo me meto (me *metía*) cualquier cosa. Calidad y veneno, cielo e infierno: si tiene alcohol, para mi funciona (*funcionaba*). Supe emborracharme con licor de mandarina, mezcal con gusano (el gusano es riquísimo), ajenjo que mi amigo fino trajo de Hungría, ginebra La Llave, vodka berreta, vino Toro, vino Resero, ananá fizz, Baileys (aunque es una bebida muy mersa, es la que más extrañaré porque me gusta mucho mucho), vino Facundo, Criadores, Jack Daniel's y hasta pulque, que probé en un viaje iniciático a México que no terminó muy mal porque debo tener un dios aparte. Hice todo lo imaginable y tedioso de enumerar: desde despertarme con desconocidos hasta meterme en casa ajena por error. Por suerte para el prójimo, no tengo auto ni sé manejar. Una vez, a los diecinueve, tras la ruptura con un joven músico que estaba bastante fuerte, me tomé un Tía María entero en la casa de una amiga —miento: entero no, porque le derramé un vaso en su alfombra, accidente por el que todavía se me recuerda en esa casa—, después salí a la calle en estado de locura, me tomé un colectivo, mis amigas, que habían subido conmigo al transporte, me abandonaron, me bajé en no sé qué suburbio bonaerense, vomité por unas horas y después me volví en tren y a la cama. No fue una locura de juventud, no vayan a creer. Mucho más grande dejé que un caballero me comprara tragos indiscriminadamente, consciente de que él tenía ganas de que yo, un poco borrachita, me lo llevara a la cama. No sucedió, lo histeriqué alegremente hasta que entré en zona de pedo negro, y luego besuqueé a medio boliche, huí en un rapto de lucidez, me caí frente al taxi que estaba intentando parar, el taxista se negó a llevarme por temor a que le vomitara el móvil, lo insulté en varios idiomas, conseguí subirme a otro, y de alguna manera logré llegar a mi departamento.

Al día siguiente me encontré con que: uno, había dejado la puerta del departamento abierta con la llave del lado de afuera —yo no tengo paranoia alguna con la seguridad, pero esto fue un poco mucho—; dos, las paredes blancas del living estaban salpicadas tipo baldazo de un tinte borravino, el tinto de la noche anterior, vomitado: obviamente no había alcanzado a llegar al baño; tres, sobre la mesa había una Coca y mis personalizadas pastillas del día después, es decir, el Migral 2, para la resaca que se me manifiesta como migraña desde el infierno, pero no registraba haber comprado ni ese blíster ni esa botella. No era mi primer agujero negro, ciertamente, pero, como todo agujero negro, produce una angustia importante (¿adónde se fue esa vida olvidada?). Eso sucedió hace, qué sé yo, unos tres años. Como consecuencia, dejé de beber seis meses. Pero no escarmenté. Cuando reincidí fue igual de espectacular. Porque, otra vez, desconozco el término medio. Hay en mi mente una especie de tobogán, una sonrisa interna. Cuando me deslizo por ahí y entro en fase alegría, no veo ningún motivo para detener esa bajada gloriosa. Entonces no la detengo hasta que me abrazo al inodoro y prometo no hacerlo más.

¿Este renunciamiento me deparara una vida más aburrida? ¿O debo continuar alegremente rodando por la canaleta de la autodestrucción pensando en que algún día maduraré? No, lo tengo decidido: se acabó el alcohol. Le pregunté a mi psicóloga si debía ir a AA y ella me dijo que no sobreactuara, que ahí va gente con problemas *en serio*. Cómo cuesta que una padezca algo *en serio*, por los dioses.

Revista *El Guardián*, Argentina

TODAS LAS FIESTAS DE MAÑANA

Yo solía ser una persona muy sociable y francamente fiestera, bebedora, gritona y danzarina. Pero desde hace varios años y por cuestiones diversas, soy una amarga. Al menos eso me dicen quienes me siguen invitando a fiestas a las que no concurro y desperdigan como pólvora la noción de que soy una persona fóbica y distante y difícil. Hay algo de cierto en el juicio, no niego. Es que la paso mal en las fiestas. En general no me gusta la música —es muy difícil conformarme en este terreno—, reggaetón yo no bailo, y si me quedo en un rincón me preguntan qué te pasa o, peor, me agarran de la mano y me llevan hasta la pista con esas sonrisas dichosas que no soporto más. Y no las soporto más porque me siento un ser inferior, una rata triste que no está a la altura de esas personalidades llenas de carnaval y goce. Me siento incómoda y envidiosa; para colmo ya no bebo. La gente alegre suele ser cruel. Parecen decir todo el tiempo que es una cuestión de actitud, que si uno se pone la meta de estar contento, pues contento estará. Suelen poner como ejemplo al gozante pueblo brasileño y dicen que deberíamos ser como ellos. Yo no sé si los hermanos brasileños son tan alegres, ¿ustedes leyeron *Mi planta de naranja lima*? ¡Ese Vasconcelos era más sádico y depresivo que Edmondo De Amicis! Y la voz de Elis Regina es tristísima, tan hermosa. En fin: la gente alegre solo ve de Brasil playa, sexo y carnaval, yo leo novelas que transcurren en el *sertao* y son todas un bajonazo.

No es el único caso. Conozco demasiada gente que quiere estar alegre con una especie de desesperación patológica. Hace poco estuve en la provincia de La Rioja y uno de los candidatos a intendente paseaba una camioneta con sus militantes que repartían boletas y panfletos, mientras sonaba su eslogan en una cancioncita que decía: «Soy Titi, soy el intendente que te hará feliz.» No es la ciudad de Buenos Aires solamente: hay mucha promesa de buena onda. La promesa electoral de felicidad ni siquiera es nueva: es el viejo liberal John Stuart Mill quien habla del principio de felicidad en el utilitarismo: actuar de tal manera que produzca el mayor grado de felicidad a la mayor cantidad de personas.

Hace unos años me hallaba en un país extranjero de habla inglesa y, por las tardes, solía encontrarme sola y frente al televisor en el departamento donde me alojaba. Una vez, mientras comía un omelette zarpado, encontré a Oprah. Ustedes saben, la ultradiva estadounidense, la mujer más rica del mundo y la más vista de la televisión en toda la historia del medio. Curiosa, me dispuse a ver su histórico show de principio a fin. Y entonces descubrí algo que no solo ignoraba sino que me sorprendió sobremanera. Oprah es cruel. La mente de Oprah es cruel. Explico: todo el programa que vi se trataba de gente que había logrado superar traumas espantosos. Había un chico liberiano cuyos padres habían sido asesinados a machetazos frente a sus ojos; *a posteriori*, él había huido de los mercenarios por la selva, había pasado hambre, terror y vejaciones. Ahora estaba bárbaro, según Oprah. Integrado y trabajando, ¡ni pesadillas tenía! Había una chica de no sé dónde que había sido violada en la primera infancia por todos los hombres de su familia. Después de años de depresión y suicidio, lo había superado y ahora era feliz, feliz y con familia y flaca y con una carrera. «¿Ven?», decía Oprah. «Nada es imposible si nos lo proponemos, si pensamos en positivo.» A continuación, narraba su propia infancia trágica y otras luchas. Y ahí se la veía, espléndida y millonaria. ¡Solo es cuestión de desearlo!

La odié. Porque el pensamiento superador y positivo de Oprah implicaba lo siguiente: quien no puede superar estos dramas oceánicos es un renacuajo. No tiene fuerza de voluntad. No está apto. ¡Qué espartana esta mujer! Yo creo en la debilidad y trato de tener compasión por la gente que no aguanta esta vida y sus circunstancias. Estas semanas, por ejemplo, escuché a varios monstruos que decían cosas como «Pero ¿qué le pasaba a la Amy Winehouse esa, con toda la guita que tenía?». U otros que me, ¡tan superiores!, insistían en que se lo buscó. Yo la quiero a Amy y la banco: señoras y señores, Amy era infeliz. Lo dicen sus canciones, lo dice su desenfreno. No sé por qué resulta tan insoportable pensar que, finalmente, Amy estaba muy triste.

Volviendo: Oprah me quedó clavada en la mente desde entonces y le hablé a mucha gente de su crueldad, pero no sé si la gente me entendió. No les parecía mal la competencia de a ver quién se sobrepone mejor de las peores desdichas. Agradezco profundamente que esta mujer no haya llegado nunca a nuestra pantalla; ahora ya se retiró y su influencia perniciosa ha quedado neutralizada salvo que algún tarado mental quiera comprar episodios viejos. Pero cada vez más y cada vez con más pánico, me encuentro con ejemplos de su ideología, que antes no tenía tan definida. Toda esta ola de sonrisas y superación tiene origen en el Pensamiento Positivo, que, claramente, es una perversión. Ya lo dijo John Kennedy Toole en *La conjura de los*

necios: «El optimismo me da náuseas. Es perverso. La posición natural del hombre, desde la Caída, es la de la miseria y el dolor.» Tá bien, John Kennedy Toole se mató; pero al menos escribió una gran novela, cosa que no logran muchos vivaces escritores que andan por ahí.

El pensamiento positivo, entonces. En su centro está la voluntad: si uno quiere ser feliz, lo será. Es cuestión de visualizarlo. Ustedes dirán que si a la gente le hace bien, adelante. Y yo contesto: a la gente lo único que le hace bien es ser menos tonta. Es inteligente y sabio intentar tener buen humor cuando uno está muy enfermo. Pero visualizar la salud no mete adentro las hemorroides y ser medio amargo no provoca meningitis (provoca tortícolis como la que yo tengo ahora). Y el pensamiento positivo como autoayuda es plaga, es conservadurismo y es poder. Estuve leyendo un libro bárbaro de Barbara Ehrenreich, una investigadora de Estados Unidos que se encontró con el pensamiento positivo cuando le diagnosticaron cáncer y en los grupos de apoyo le decían que el tumor era su culpa y por eso mismo estaba en ella curarse «abrazando» la enfermedad, considerándola «un don». La pobre mujer se espantó y trazó la historia de este pensamiento robótico: «Encontré que el pensamiento positivo es la esencia de la cultura corporativa en Estados Unidos», escribe. «En las empresas es obligatorio ser positivo. Hay compañías que literalmente despiden personal por ser negativo, en el sentido de hacer preguntas o expresar dudas.» Después cuenta el caso de un ejecutivo de Lehman Bros, despedido por decirle a su CEO que, en su opinión, estaban viviendo un poquitín de burbuja inmobiliaria.

Finalmente, a quien corresponda: si quieren que concurra a alguna de sus fiestas, la cortan con Wisin & Yandel. Me parece que cuando se termine el reinado de ese espanto musical recupero la alegría.

18 de agosto de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

LOS TIEMPOS FUMADOS

Lo que es la vida: se está discutiendo la despenalización del consumo de marihuana y yo observo el debate con distancia; por supuesto quiero que se concrete, pero será un derecho que no ejerceré porque hace años que no fumo. ¡Tantos años! Sucede que me volvió loca, me puso paranoica, me desestabilizaba fumar, la verdad. No le echo la culpa a la hierba: la base estaba y en mi caso era una base muy tembleque. No la extraño: de todas las sustancias que abandoné por varios trastornos psicológicos, es la que menos añoro. Hay personalidades para cada droga y yo nunca fui demasiado fumona: a mí me gustaba la merca, a la que jamás volveré porque ella sí que me dejaba en la puerta de la clínica psiquiátrica, pero qué ricura. Cada vez que la extraño, me acuerdo de algo que dijo el actor Alejandro Urdapilleta en una entrevista: «Cuando veo a una persona tomando merca digo: cuanto horror hay acá. Cuanto niño esclavo, cuanta violencia, cuanto tráfico.» Tiene toda la razón. La merca es una maldición y como tal, es tentadora. Hay que recordarse cada día que, si uno toma mucho, se vuelve vil.

Volvamos al porro. Lo dejé, decía, y no lo extraño. Pero con la conversa de estos días me estuve acordando de los tiempos fumados, ¡hace más de quince años! Puedo hacer una arqueología del faso. En mi época no se hablaba de *skunk* ni pinito ni de cultivo *indoor* ni de todas las finuras contemporáneas: tengo un amigo muy *connoisseur* que, cuando me explica las nuevas variedades, parece un especialista en vinos y me comenta sobre Nordika de Seeds Of Life, Monster, Papa's Candy, feminización… Ah, en mis épocas había tres tipos: faso, faso paraguayo y punto rojo. También había una cosa curada con Gamexane que, creo, podía matar, y una vez, cuando partí un cubo de cincuenta gramos, me encontré con que el corazón de la marihuana compactada estaba empapado de meo —de pis humano, se entiende —. Eso fumábamos. Y nada de usar elegantes bolsitas de plástico para cargarla: venía en sobrecitos de papel de diario y se llamaba baguyo. Con suerte venía con pocas semillas. Era color verde seco. Ahora todos cultivan y obtienen todos esos verdes tan ingleses: yo conocí nomás a tres cultivadores, en aquellos años. El hermano de una amiga, considerado un excéntrico por su nivel de especialización; otra chica

que sencillamente tiró unas semillas en una maceta, en pleno verano, y le creció la planta, y A., que hizo crecer una en el living de su casa, al lado de la televisión y su madre, cuando pasaba, decía: «pero qué planta más linda». ¡La inocencia! Yo fumé de esas dos últimas y eran lechuga, porque nadie sabía si fumar hoja o flor, si eran machos o hembras, nada. No había manuales, no había revistas, o tenían acceso a esos textos un grupo selecto de ciudadanos: yo no formaba parte de ese colectivo. Lo más moderno que tenía era una pipa de agua berreta y un marcianito para picar de madera. ¡Y cuántos papeles de armar! Nosotros teníamos solamente dos: Ombú y el otro que era caro cuyo nombre no recuerdo.

Yo no sé cómo hay tarados que tienen nostalgia de los noventa: habrán ganado mucha plata. Todos los que no recibimos esa transferencia de riqueza vivíamos en un garronazo precario; qué década infame. Se conseguía mucho porro, aunque malo. ¡Y cómo fumábamos! En plazas y por la calle, no había tanta gente que conociera el olor, y si uno se tomaba la molestia de vaciar un cigarrillo de tabaco y llenarlo de marihuana, incluso podía fumar en peatonales —yo lo hice—. Comía panchos en plaza Paso para aliviar la gula: entonces, la lluvia de papas fritas tan despreciada por estos días era lo más del universo y fundamental para el bajón. Vivía cerca del edificio donde había sido asesinada por su pareja la bailarina Liliana Talarico, un crimen que movilizó a la sociedad porque el hombre dejó con vida a la hija que tenían en común, encerrada en la habitación: la niña escuchó los cuchillazos y los gritos de su madre. Eso fue en 1994: mis veinte años. Con mis amistades fumábamos en pipa hasta quedar babeantes y luego nos agarraba la paranoia aguda y temíamos que el asesino, hasta entonces prófugo, nos viniera a buscar. Solíamos patear las persianas de las pizzerías para pedir empanadas fuera de horario y ocultábamos el olor con sahumerios cuando fumábamos en nuestros hogares porque los padres, pobres almas, no distinguían una peste de otra. Yo era siempre la encargada de armar, porque tengo un don: hasta hoy armo mejor que el fumador más consuetudinario, una habilidad insospechada para mí, que con las manos suelo ser muy torpe. En aquellos años al *dealer* había que llamarlo al teléfono de su casa, nada de *delivery*, nada de SMS. La policía era zumbona, buscona, violenta. Mucho más a fines de los ochenta, con las *razzias*: ¡ahí tienen al demócrata de Alfonsín, basta de idealizar, te cagaban a patadas! A mí me llevaron por averiguación de antecedentes ¡a los trece! Una vez, para zafar de la policía, en ese infierno costero que es Villa Gesell, me comí un troncho entero, encendido. Me quemé la lengua, me pegó como un leve ácido una vez llegó al estómago, pero de la cana zafamos, aunque nos verduguearon bastante y a las chicas nos tocaron el culo con la excusa de ver si teníamos algo encima.

Fueron buenos tiempos, igual; a pesar de que una vez casi mato a mi amigo Arielito, a quien ofrecí su primer faso y convidé con un veneno comprado en la feria hippie de plaza Italia. Lo abandoné en un sillón de pana en pleno calor de enero y mientras yo tomaba Fanta Pomelo con ginebra y debatía *Sobre héroes y tumbas* escuchando a Sandro —una escena muy porrera de la primera mitad de los noventa — a él le bajó la presión y se asustó. Empezó a gimotear, lo escuché al rato y, para despejarlo, lo hice asomarse al balcón: no se cayó —era un piso 7.º— porque nos protegía un dios de adolescencia.

Eran tiempos lindos, pero ya no los añoro. Ojalá salga la ley. A lo mejor, algún día, puedo hacer uso de ella, a lo mejor algún día vuelvo a ser normal y puedo disfrutar del porro con alegría, a lo mejor vuelvo al goce febril y levitativo de la plantita sin la neurosis que me separa de ella. Nomás espero que ese retorno no ocurra cuando ya sea muy mayor y que mi próxima marihuana no sea medicinal, indicada para aliviar los efectos de la quimioterapia. Pero, si así fuera, de algo hay que morir. Y mejor morir del orto.

Revista *El Guardián*, Argentina

SUEÑOS DE HUMO

Quiero fumar. Quiero volver a fumar. No voy a hacerlo, pero tengo que decirlo porque de tanto pensar en fumar me estoy enloqueciendo. Y la gente es mala. Ayer mismo le contaba sobre mi angustia y desesperación a un amigo reincidente y él, encendiendo un cigarrillo me dijo, muy ufano: «Ya vas a caer. Todos se resisten, y al final caen.» Esos «todos» son los que, como yo, dejamos de fumar. Lo logré hace ya cuatro años. Todo fumador con el que me cruzo me felicita pero me detesta. Es normal. No me ofendo. Mucho más me ofenden los exfumadores que se ponen fóbicos y atildados, abren puertas y ventanas, dicen odiar el olor a pucho, se apantallan con la manito. Yo creo que tienen miedo de morirse, miedo de no haber dejado a tiempo, miedo de que les esté creciendo un cáncer de pulmón que podría empeorar por culpa de los fumadores que los obligan a ser fumadores pasivos, miedo de que el enfisema ya se haya instalado. Si lo dijeran, si confesaran que es pura debilidad humana, yo los abrazaría y compadecería. Pero como se hacen los saludables con toda esa horrible seguridad del converso, me alegro cuando les echan humo en la cara.

Decía: tengo muchas ganas de volver a fumar. Sueño que fumo cada dos noches. Miro a las chicas que abren sus paquetes de Marlboro esperando el colectivo y me muerdo los labios. Veo a un señor grande fumando lo más contento y me digo: «No todo el mundo se muere de muerte horrible por el cigarrillo, tiene que ver la predisposición genética, mirá el señor que bien que está». Y recuerdo a mi tío Julián, que fumó apasionadamente (43-70 y Dorados: un duro) hasta los ochenta y cinco años y se murió de cáncer de páncreas no relacionado con el cigarro —y si hubiera estado relacionado, bueno, ochenta y cinco son muchos años—. También me digo que es una exageración, que no es para tanto, y entonces me acuerdo de Sandro, el ídolo popular argentino que murió después de años de lidiar con un enfisema en 2010, a los sesenta y cuatro; y también de otra gente menos famosa y más querida por mí y me clavo las uñas en la palma de la mano.

La cuestión es que, si tengo que ser plenamente franca, honesta y

calzonquitada, estaría fumando ya mismo en este instante si no recordara con demasiada claridad aquellos meses de sufrimiento, los días de la abstinencia. El fumador no piensa en la salud ni en el futuro: no le importa. No le importa nada. Es la pura verdad. Yo hice cosas por el cigarrillo que parecen psicodélicas cuando las cuento, pero entonces eran de lo más normales. De jovencita le robaba R6 a mi madre, por ejemplo. A los pequeñuelos que lean esto el dato no les dirá nada, pero los mayores que recuerden ese nefasto cigarro, que dejó de producirse en un rapto de justicia divina, comprenderán lo bajo que había caído en mi vicio —y sabrán los sótanos por los que se movía mi madre, que fumaba ese faso satánico *por gusto*—. Recuerdo haber armado cigarros con papel higiénico y el tabaco sobrante de las colillas: esto implicaba revolver el cenicero buscando los filtros que aún conservaran hebras, hacerlos girar entre los dedos y juntar el tabaco quemado y rancio. Varias veces armé con papel higiénico, alguna vez con papel de cocina, alguna otra con papel de armar (Ombú era la marca en aquella época: ahora los jóvenes tienen una amplia variedad para elegir, ¡qué fácil lo tienen, qué mimados y consentidos son!). Yo fumaba dos atados por día, en general. Cuando se me terminaba un atado a la madrugada, rara vez cruzaba la plaza frente a la que vivía para adquirir otra dosis en el Open 24 de la avenida: de miedosa, de tonta, o de perezosa y malcriada llamaba un taxi y hacía que lo trajeran por mensajería. Cuando el chofer me miraba con desaprobación yo le ofrecía la más extrema cara de orto. Y lo cierto es que los choferes tenían razón: hoy, de solo pensar en el gasto, me dan ganas de meter la cabeza en el inodoro. He revuelto toda la ropa de la casa, cada bolsillo en busca de cigarros cuando estaba en faltante, y he fumado antigüedades que probablemente llevaban un año allí olvidadas (y tenían sabor a muerto, y probablemente moho). Me he despertado para fumar. Siempre fumaba uno antes de desayunar.

Y un día corté en seco, por motivos que me reservo. Ya había intentado con reducir la dosis, masticar nicotina, muletas que le servirán a otra gente pero a mí no. Entonces sencillamente dejé, y que se viniera el pavo frío. Nunca me sentí tan cerca de la locura, ni siquiera cuando estuve loca psiquiátrica de verdad. Cuando uno deja de fumar no se puede dormir. Se come mucho y se engorda mucho. Se trata mal a todo el mundo. Se llora cantidad y seguido. Hay que evitar beber, porque si uno bebe, fatalmente fuma. No hay escondite ni sosiego. Si uno trabaja de escribir, pues no podrá escribir. Si trabaja de dar clase, no recordará qué tiene que decir porque solo piensa en que no puede salir a fumar. No podrá tomar café (porque también lleva a fumar). Con frecuencia estará estreñido hasta el aullido porque cagar y fumar también van relacionados. Garchará mal, porque no

puede fumar después. No podrá socializar porque fiesta sin cigarro no es fiesta, cómo hace uno para dar charla. Yo no pensaba en otra cosa, en ninguna otra cosa: la vida transcurría, trabajaba, estaba con mi chico, alimentaba a la gata, hablaba con mis amigos, cobraba cheques y pagaba cuentas pero en mi cabeza el rumor era uno solo: «Y qué pasa si le doy dos pitadas a uno después de comer. Dos pitadas. Y lo tiro. No, pero si le doy dos pitadas me lo fumo entero. Y bueno, pero uno solo no es para tanto. Mejor no, mejor a la noche después de cenar, porque si es después de comer me queda todo el día y voy a caer, en cambio a la noche me voy a dormir y ya fue.» Así constantemente, una negociación-conversación de días y días, un ruido mental idéntico a una mosca atrapada en el canal auditivo que se calma solamente con el sueño. En el que uno, finalmente, sueña con fumar.

Un día, todo ese suplicio empieza a desvanecerse. Nunca desaparece del todo, pero se alivia. Yo pensaba que la necesidad se iba haciendo cada vez más finita, más delgada y gastada, como una tela de seda vieja, hasta que se desintegraba. Ahora me doy cuenta de que no. ¡Había un segundo acto! ¡De esto hablan los que hablan de recaída! Es un deseo diabólico, unas ganas ciegas de destruir, como uno de esos impulsos nunca consumados de cortarse para ver cómo sangra, darle un cachetazo al niño que llora en el colectivo, revolear el gato contra la pared, ahorcar a la vecina garca… Bueno: a lo mejor no todo el mundo siente este tipo de deseos, yo admito desequilibrios y saña contenida. Pero se trata de cometer algo como si no tuviera consecuencias. Si me preguntaran cuál es mi sueño imposible, no tendrían una respuesta de alma bella: yo quiero que el cigarrillo sea sano, que el humo no moleste ni tenga feo olor y, yendo más lejos, que las adicciones en general no sean un problema ni una enfermedad sino un simple comportamiento humano. Esta vida es cruel y lo es mucho más porque hay que contenerse y contentarse. ¡Ojalá reinara la compulsión! Ojalá sueñe con un cigarro y una cerveza en esta noche triste.

Revista *El Guardián*, Argentina

ESPERANDO LA MUERTE

Desde hace algunos meses lo noto y ya no puedo negarlo más: estoy hipocondríaca. Soy hipocondríaca. ¿Chumo se dice? No sé ni cómo manejar esta nueva neurosis. Le echo la culpa al prospecto de mi medicación para la migraña. En general no leo los prospectos por considerar que un médico sabe lo que hace cuando prescribe. Pero esta vez cometí el error. Y leí: ¿ante la aparición de hormigueos o entumecimiento en los dedos de las manos, o pies, se debe interrumpir el tratamiento y consultar inmediatamente al médico! ¿Por qué tanta urgencia? ¿Ese hormigueo es síntoma de qué? Obviamente un minuto después de leer empecé a sentir que me habían inyectado soda en piernas y manos: aquello no era un hormigueo, era la marabunta. Continué leyendo en vez de consultar al médico, por supuesto. Y el prospecto continuaba explicando los «efectos adversos»: ¡El ergotismo se caracteriza por un vasoespasmo que puede provocar isquemia cerebral o periférica, y en algunos casos puede provocar la muerte o requerir amputación! ¿Qué cosa? ¿Me van a cortar la pierna hormigueante? ¿Dejo de tomar las pastillas para siempre? ¡Pero si son lo único que me calma las horribles migrañas que vienen desde el infierno!

Permanecí durante horas tirada en la cama esperando la muerte, sintiendo que cada palpitación de mi cabeza era el último y definitivo accidente cerebrovascular —que está tan de moda— y que la sensibilidad abandonaba mis pies y manos para siempre. Cuando se me pasó el dolor de cabeza se me pasó también el pánico, pero ahora no sé si soy capaz de volver a tomar la pastilla, santa pastilla roja que durante años me sacó del desconsuelo de la migraña. Lo consulté con amigos y marido y todos coincidieron en mi exageración y en la de los prospectos, me dijeron que me dejara de joder, que consultara si quería pero que no enloqueciera porque no hay medicamento que, con la (in)correcta combinación e interacción de drogas, no provoque algo gravísimo. Ellos, lo más tranquilos. Yo, atormentada, preguntándome cómo se puede vivir así, en la falta de certezas, la resignación y la amenaza del cataclismo.

De más está decir que repasé el resto de la farmacopea que

consumo y encontré cosas espantosas y varias reacciones adversas con posibilidad de muerte. Debo recordarles que cuando era más joven me metí cantidades importantes de drogas ilegales de las más diversas —de cocaína a cucumelo pasando por té de floripondio y micropunto—, y si bien algunas veces me asusté (malos viajes, bajones insólitos en su ferocidad), jamás tuve el terror que me recorre hoy leyendo las listas de contraindicaciones. Me dirán: antes eras una inconsciente y una omnipotente, ahora sos una mujer madura. Pues muchas gracias: es una porquería ese enunciado, cuánto más grato es estar menos pendiente de cada puntada y cada espasmo.

Recién llego de viaje por los Estados Unidos de América. No fui a ningún lugar obvio, ni Los Ángeles ni San Francisco ni Nueva York ni Chicago ni obviamente Miami, que ni piso (es una ciudad satánica y encima la hicimos así de maligna nosotros, los latinos: dolor y vergüenza). Y en el país más poderoso del mundo la salud es un temita. Uno se rompe un brazo y si no tiene seguro puede pagar cinco mil dólares. La gente desasegurada se muere esperando para saber si lo que tiene es nomás resfrío y cuando llegan al hospital resulta que es cáncer de pulmón. Obviamente viajé asegurada, en unos treinta mil dólares, que parece mucho pero, en serio, es la nada misma. Se va en sacarse una muela si hace falta una cirugía. El seguro duraba veinticinco días, el largo del viaje. Resulta que un día antes de la vuelta, cuando el seguro ya expiraba, me empezó a doler el costado del bajo vientre, cerca de la ingle. Apendicitis, me dije, sin dudar. Recordé que la apendicitis suele venir acompañada de fiebre y vómitos, pero yo de eso no tenía nada, nomás me dolía. Jamás se me ocurrió que podía ser debido a un calambre o una transgresión alimentaria (que en Estados Unidos son cosa diaria, porque ese pueblo come demasiado y no sabe de porciones chicas ni de ninguna forma de moderación). Me la pasé obsesionada, tocándome la panza en busca del síntoma indubitable. Recordé que si se tiene apendicitis duele alrededor del ombligo; que si uno hunde el dedo en el vientre no debe doler, pero cuando se suelta la presión, ahí viene la puntada reveladora: ninguna de estas cosas pasaba pero yo seguía convencida de que era apendicitis y tanto me di manija que empecé a tener náuseas (de ansiedad, claro) y a sentir que la frente me ardía. Ya había tomado la decisión interna de no ir al médico en Estados Unidos porque el seguro, tal como estaban los tiempos, tan solo me cubriría un día: con la operación y la internación quedaría endeudada en decenas de miles (esto me imaginaba: no lo chequeé, puede que me exagere, ando muy loca). Lo que me proponía hacer, entonces, era subir con mi apéndice explotado al avión, aguantar en el asientito, vomitar en las bolsitas de papel, llegar y ser trasladada a un hospital de la patria en avión sanitario o helicóptero y sobrevivir de milagro.

No era apendicitis, claro. No fue nada o a lo mejor fue una salsa de barbacoa untada concienzudamente sobre costillas de cerdo ahumadas, delicias de la *cuisine* del Sur de las que no me privé y que jamás me provocaron ataques de hipocondría porque, ante todo, me gusta comer y se ve que la voracidad no está contaminada con esta neurosis nueva.

En el avión de vuelta no morí de peritonitis pero descubrí una nueva preocupación que me atormentó durante las nueve horas de vuelo. Leyendo la aparentemente inocua revista de la aerolínea me encontré con una advertencia para pasajeros que decía algo así como que se ha demostrado que la inmovilidad en los viajes de larga distancia podía causar trombosis venosa profunda: ¡que le puede pasar a una de cada diez personas y que no tiene síntomas obvios y que es mortal! Decía, además, que en muchos casos las medidas preventivas, como caminar por los pasillos y patalear en el asiento, no sirven de nada. Y, para rematarla (¿por qué la crueldad innecesaria?) agregaba: ¡Por otra parte, los síntomas de una trombosis venosa profunda no se manifiestan obligatoriamente durante el vuelo o durante el mismo día de llegada, a veces lo hacen hasta dos semanas después en una persona en un muy buen estado de salud!

Así que aquí estoy, esperando que me llegue un coágulo a algún órgano vital. Por las dudas, los saludo y que tengan una buena vida.

Revista *El Guardián*, Argentina

CONTAGIO

Ray Bradbury solía escribir cuentos macabros capaces de dar un miedo atroz. En la colección Dark Carnival, que se editó por primera vez en 1947, están quizá los mejores. Todos tienen títulos secos e inquietantes: «El enano», «El Lago», «La Jarra», «Esqueleto». Uno de los más escalofriantes se llama «La multitud» y el protagonista es un hombre que descubre, gracias a fotos y a su propia experiencia, que la gente que se reúne alrededor de un accidente —para mirar, para chusmear, para intentar ayudar— es siempre la misma. Las mismas personas, a través del tiempo y las distancias; las mismas, y siempre deciden si mover o no al herido antes de que llegue la ambulancia, y así de alguna manera se convierten en jueces, en los que deciden sobre la vida y la muerte, guardianes del más allá al pie de los hierros retorcidos de los infiernos urbanos.

Últimamente pienso mucho en este cuento porque me parece ver un fenómeno similar, pero con otro grupo, el de los Indignados. Los Indignados son siempre los mismos, o por lo menos a mí me parecen siempre idénticos, crispados en una sonrisa para abajo. La señora de los anteojos enormes de carey y tintura Koleston con el lápiz labial corrido y una remera amarilla que le resalta el bronceado pero también la parte colgante de adentro de los brazos. El viejo de chomba celeste con la boca en forma de O de anteojos oscuros más chicos y tres pelos peinados, como lamidos, sobre la pelada. El hombre joven también de chomba pero de colores más vivos, a veces salmón, a veces roja, que está a punto de ser obeso y tiene rulos en la nuca. Lo que los emparenta, sobre todo, es el gesto. Y lo que dicen. Esto es un desastre. No nos merecemos esto. Es una vergüenza. Es indignante. Estamos indignados. Me dan miedo, tal como los integrantes de la multitud alrededor de los choques le dan terror al protagonista: parecen estar poseídos por un espíritu que los convierte en un organismo único que no escucha ni piensa, que se tapa los oídos y canta, para ensordecerse, cuando se le explican razones diferentes. Pero más miedo da saber, en el fondo, que no hay nada sobrenatural que provoque ese enojo. Y surge por los motivos más diferentes, desde el precio de la papa hasta las casas tomadas. También le surge a gente de la que uno no esperaría esa indignación negra, siniestra, malvada. Colectivo, ayer a

la noche. Una pareja toca el timbre dos veces en vez de una. El chofer, indignado, les grita que qué mierda les pasa. La pareja dice que el timbre está un poco flojo. Tienen acento, imposible entre el ruido del tráfico y del motor del colectivo distinguir de dónde. Pero el chofer, en toda su sagrada indignación, grita (una vez que la pareja se baja, porque encima el chofer es un cobarde): «Claro, los porteños somos minoría en la Capital, está llena de estos, es indignante, nos están corriendo a las fronteras.»

Todos los días. Todos los días uno o varios indignados diciendo cosas así, reclamando un trato y un respeto que creen merecer (¿Y por qué? A veces las canciones suelen ayudar, como esa tan popular de Julieta Venegas que dice «No voy a llorar y decir que no merezco esto / Porque es probable que lo merezca»). Ayuda también a veces el diccionario, y allí voy. Digno: que merece algo, en sentido favorable o adverso. Indignación: Gran enfado que produce una situación injusta o censurable. Los Indignados, entonces, están enojados porque se cometió una injusticia contra ellos cuando no lo merecían. Digamos.

¡Pero no todo puede ser tremenda injusticia! A Los Indignados me los encuentro en todas partes. En la televisión, claro: se juntan alrededor de un micrófono como abejas sobre un panal, y vociferan. Se les junta saliva en la comisura de los labios. Algunos, ya mayores, se despojan de la camisa y se desmayan, entonces hay que llamar a la ambulancia y ahí, qué indignación, la ambulancia tarda como veinte minutos y cuando se lo llevan el indignado boquea como un pez dorado. Rara vez se mueren en cámara, a pesar de tanto escándalo. Pero también se los encuentra en la calle —espontáneamente salen a protestar por un cambio de mano de calle, por ejemplo, ¡a quién se le ocurre, qué clase de vida miserable hay que llevar para protestar acerca de la dirección del tráfico!— y en las colas de cualquier cosa, de banco, supermercado, ventanilla de pago de impuestos, colectivo. Me dice un extranjero amigo y observador que esta indignación recurrente puede tener que ver con que Los Indignados se sienten defraudados porque les fue prometido un país grande que no pudo ser. ¿Cuándo se les prometió semejante cosa? Yo no sé, yo sencillamente les temo y no los aguanto, y tengo un miedo atroz de convertirme en uno de ellos con el tiempo, en una mujer amarga y sorda, que anda en multitud con otros igual de necios; me imagino con horror, ya vieja, indignada por la mala educación ajena o lo mucho que tarda el semáforo en ponerse verde, o lo mucho que se tarda en la extensión de la red de subterráneos.

¡Y los ruidos que hacen! Un clac con la lengua que es escalofriante, de alien, decididamente un sonido del espacio exterior. Se lo escuché a un taxista una vez, después de que rezongara por cuánto había cambiado Parque Chacabuco después de la llegada de los coreanos.

«Es indignante cómo dejan entrar a cualquiera.» Me miró por el espejo retrovisor y creí verle un color desconocido en los ojos. Me tuve que bajar. Otro ruido horrible: un «tsst» que también hacen con la lengua pero que es más de serpiente, más bífido, más Tiamat. Eso cuando están solos, sin contar la levantadita de ceja y el «¡pero claro!» con el que coinciden y se esclarecen cuando se encuentran. Ahora, además, se suelen mover con cantos y carteles y tachos para hacer ruido.

Hay de otra especie, también, que es menos molesta sencillamente porque es menos vociferante. Es la especie del indignado por la buena causa, al que le resulta indignante el ataque al medio ambiente, el calentamiento global, la pobreza extrema, la indigencia, el paco, la dirigencia que todo esto permite, las guerras, las hambrunas, los desplazamientos de población, los campos de refugiados, los autoritarismos. Este indignado es más cercano, aparece con cara de amigo en cenas y fiestas, también grita y levanta el dedo, y si uno le da charla, lo mismo que los otros se transforma en gárgola y grita, los ojos fuera de las órbitas. Pero hacer, no hace nada. La indignación es un estado de crispación que se queda en la parálisis y luego, peor, en el buen concepto de sí mismo. Como si indignarse fuera suficiente, la reacción adecuada y necesaria a la injusticia, el abuso o el escándalo, y la conciencia se puede ir a dormir.

Este tipo de indignado es aburrido, pero no da miedo. Es un feo espejo donde mirarse, pero no es el peor, no es el más deformante. Los Indignados del «esto es un desastre», los vociferantes que no escuchan, son el peor de los espejos, y además causan reacción inmediata: indignan. Se salen con la suya. Contagian. Convierten a los demás en Indignados.

Lo más terrorífico de «La multitud», ese extraordinario cuento de Bradbury, es justamente el contagio. Primero el protagonista descubre que los que acuden a los accidentes son siempre los mismos; después, suma al descubrimiento que todos son, también, muertos en accidentes de tránsito. Lo que quiere decir: si él muere en un accidente, y morirá porque saber el secreto lo condena, se convertirá en uno más de la multitud. En uno más de los que él teme y desprecia —los desprecia por sus juicios rápidos, por su aparente frivolidad en la decisión de mover al herido y determinar su destino, por su escasa reflexión—. Por eso el cuento me acosa. Porque nadie está exento de convertirse en un Indignado y sumarse a esas filas de bocas incansables y palmas, de baba y presión alta, de multitud casi lista para linchar, y no pensar, y congratularse, y seguir adelante.

Otoño de 2009,
revista *Lamujerdemivida*, Argentina

TENÉS DE TODO

Paso estos días con un alto nivel de intolerancia que asciende y asciende cada vez que algún salame buena onda me pide que sea tolerante. Qué cosa más sobrevalorada la tolerancia. En este estado mental tuve el infortunio de tener que realizarme mis ecografías y mamografías de rutina. Primer garrón fue visitar a la nueva ginecóloga, porque la que solía atenderme se fue a un congreso o pasantía o beca o esas cosas bárbaras que le pasan a la gente que tiene profesiones serias —cada día estoy más arrepentida de haber sido haragana, por qué no me habré dedicado a la genética, lo de estudiar Humanidades es para ricos, no para gente de mi clase—. Decía: la nueva ginecóloga miró mis estudios pasados y dijo, juro que con cierto júbilo: «¡Tenés de todo!»

No tengo de todo. Tengo un nódulo grandecito hace mil años que nunca nadie quiso operar por benignísimo y unos nódulos más recientes que no cambian de forma hace mucho. No tengo de todo. Esta mujer, pienso, tiene menos empatía que un psicópata. Debería, como hembra, comprender la importancia esencial, básica, de las tetas. Debería darse cuenta, además, que son mi única obvia belleza natural. Debería darse cuenta, en fin, de que cualquier amenaza contra mis senos significa una catástrofe apocalíptica. Pero no, ella de lo más contenta mirando las radiografías. Me da el turno para la mamo de control y yo me voy corriendo, con miedo de morirme. Detesto tener miedo de morirme, me parece un temor flojo y frívolo. El miedo a la muerte será muy atávico, pero me resulta vergonzoso. Es un mambo que tengo. Además no voy a morirme: a esa ginecóloga no voy a ir más una vez terminada esta consulta porque no necesito que, encima, me quemen la cabeza.

Días después, de pie junto al mamógrafo, la señorita técnica tuvo a bien preguntarme si había antecedentes de cáncer en la familia. Y a vos qué te importa, estuve a punto de decirle. Pregunta de chusma nomás: ella es técnica, la que tiene que hacer ese seguimiento es la médica. Qué carancha, qué cuerva, que buitre. Y todo cuando una está en esa fragilidad atroz que representa el encuentro con la medicina fierrera: para los hombres que no saben, la mamografía no es una

radiografía común, que es una tontería y no duele nada. Acá, de parada, hay que apoyar la teta en una especie de bandeja; a continuación baja para aplastar la teta otra plancha en este caso transparente, entonces una ve su pobre seno desparramado. Duele, no mucho, pero es ingrato. Dos veces en cada teta y a casa. Solo que yo decidí desviarme y visitar a una amiga que acaba de tener a su primer hijo: que yo sea refractaria al tema de la maternidad no quiere decir que no desee conocer al niño. Igual no lo conocí porque dormía y tiene un mes, así que todavía no hace nada, solo atormenta a mi amiga que no duerme ni vive.

Le referí la desconsideración de los señores profesionales, y ella se entusiasmó. Durante el parto, una cesárea, los médicos encargados de asistirla en el momento más importante de su vida se la pasaron conversando. ¿De qué? De un amigo en común medio tarambana a quien no veían desde hacía meses. Todo eso mientras metían mano en la tripa a mi amiga, agarraban al niño del cogote y se olvidaban de llamar a su novio para que conociera al retoño y acompañara a su mujer porque, bueno, estaban reentretenidos con las anécdotas del coso ese. Digo yo: ¿no se puede fingir interés? Yo sé que para ellos es rutina pero ¿no se puede actuar? Ni siquiera estoy hablando del verdadero maltrato de los médicos, que es otro tema, y muy denso y muy grave. Ya abundaré alguna vez, porque tengo ejemplos cercanos, pero no estoy de humor para narrarlos, hoy justo no quiero deprimirme porque ando atravesada. No: estoy hablando de este maltrato que parece leve pero, acumulado, causa mucho dolor y denota de parte de los señores doctores nada más que desprecio. Por lo menos, le dije a mi amiga, te hiciste cesárea y evitaste la episiotomía. Para los que no sepan: con el objetivo de que el chico salga más rápido, a la mayoría de las mujeres les tajean la vagina en el parto. ¿A quién le sirve esto? A nadie. Los médicos dicen que es para evitar desgarros, pero la OMS dice que no, que es un mito. Es más: aumenta la mortalidad y las infecciones. En Europa no se hace y se considera una bestialidad tipo extraer la piedra de la locura, pero en Latinoamérica la episiotomía se practica hasta en un 90 % de los partos, en la mayoría de los casos sin el consentimiento de la madre. ¿Qué aduce el médico? Que el crío sale más fácil. Pero pónganse a laburar, me hacen el favor. Bancarse un niño que llora y no se sabe lo que quiere, no poder trabajar, falta de sueño, depresión en muchos casos y encima tener la vagina cortada al medio es de una injusticia atroz, lo que por supuesto no le importa a nadie porque está demostrado que cualquier reclamo de las mujeres acerca de sus cuerpos se considera una extralimitación. Y muchas mujeres se bancan cualquier cosa, y peor todavía con esta onda de viva la tolerancia que flota en el ambiente.

Y ahí me acordé de tantos doctores y aledaños que se merecieron una intolerante patada voladora. El psiquiatra que me dio ese antidepresivo que engorda mucho y que, cuando le dije que engordar me deprimía más, empezó a resoplar y, básicamente, señaló que él me daba la solución para dejar de estar loca, que ser una vaca era mi problema. El dentista que no entendía que me dolía mucho la muela y luego me enteré de que, al sacarla, había dejado adentro la raíz (ese señor está vivo de milagro: gente buena me convenció de no pasar a mayores). El que me dijo que jamás iba a crecerme el pelo (se me cayó de loca), que vaya buscando peluca. A vos te digo: me creció cuando encontré a un dermatólogo que le puso onda. Ortiba.

Y les digo a todos los médicos buena onda, que hay muchos: tienen que encontrar la manera de publicitarse. Que al lado de la cartilla conste que la atención incluye trato semihumano, por ejemplo. La semana que viene vuelvo a la ginecóloga a mostrarle el resultado de mi mamografía. Si insiste en que mis tetas tienen más frutos extraños que un pan dulce, le aplasto la cabeza en el mamógrafo. ¡Va a quedar finita!

21 de julio de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

CONEXIÓN MUERTA

Con determinación y muchas arrancadas de pelos, en los últimos diez años me he ido despojando de las adicciones. No en un plan Vivir Sano y Mejor Espiritual, para nada: no he reemplazado el cigarrillo por el veganismo ni por el reiki. Sencillamente, fui dejando porque yo no sé hacer nada con moderación y no quería enfermarme ni volverme loca ni sobredosificarme, situaciones a las que irremediablemente me encaminaba dado el rumbo que tomaban mis caprichos tóxicos.

Creía, hasta la semana pasada, estar rehabilitada. ¡Si hasta puedo tomar un vino con las comidas, como los viejos con colesterol alto! El clonazepam no sé si puedo dejarlo pero es recetado: es diferente. Ya veremos cuando me enfrente al drama de discontinuarlo. Por lo demás, hasta hace siete días podía decir que estaba libre de dependencias graves, patológicas, dañinas, incapacitantes.

Pero hace una semana se me cortó internet.

Se fue como quien se desangra. Lento, intermitente corte al que, ¡ay!, no le presté la atención que merecía. La conexión se iba unas horas por día y yo las aprovechaba para tender la cama y doblar la ropa, por ejemplo, y después volvía. Mi señor marido expresó preocupación pero él es extranjero y desconfía de nuestra economía y nuestros servicios. No le di importancia. Y una tarde, finalmente, feneció. En la parte izquierda superior de mi pantalla vi que entre las dos computadoritas del dibujo aparecía un triángulo azul, luego amarillo, que indicaba conexión mala o nula. Ya volverá, me dije, y me fui a bañar y encremar. En el trámite pasé por el living, donde yacía el módem, y vi que la ventanita circular dedicada a indicar la conexión estaba a oscuras. Ni titilaba como debe ser, con vitalidad y ritmo, ni titilaba como cuando anda mal, de vez en cuando y con cansancio, como un corazón con necesidad de marcapasos. Nada. Solo la fría oscuridad del universo.

Esperé unas horas hasta que tuve que irme a trabajar, con el peor de los presentimientos. Llamé a mi señor esposo desde la redacción y me confirmó la mala espina: conexión muerta.

Volví esa noche temblando y llamé al servicio técnico. Se supone que atienden las 24 horas. Lo hacen pero, y esto es redundante

escribirlo, me atendió un idiota. No hay ninguna persona en servicio técnico alguno de empresa alguna en todo el país, y me arriesgaría a decir en la región, que sirva para algo o entienda su trabajo. Tampoco me extenderé en esta paradoja, porque estoy hasta el cuello de los quejosos y a pesar de que, en este caso, me quejo con justa razón, creo que en esta patria tenemos que hacer silencio benedictino y monacal al menos por dos años y luego empezar a pensar antes de hablar.

Sin esperanzas, dejé asentado el reclamo —es muy parecido a hacer una denuncia al pedo— y salí al patio con mi computadora en mano a ver si podía robarle la señal a algún vecino que no usara contraseña. Encontré cinco redes. ¡Los nombres que les ponen; es para un estudio sociológico! «Cuervo campeón» tenía contraseña pero por prejuicio me dije que sería una contraseña accesible. Si usaba como usuario el nombre que se les da a los hinchas de San Lorenzo, probablemente ese mismo amor a la camiseta lo llevaría a obviedades: probé sanlorenzo, volveraboedo, y hasta viggomortensen, pero nada. Los demás resultaron igual de inexpugnables. Unos mierdas, los vecinos.

Entré a casa triste. Me senté frente a la pantalla muerta y comprendí de inmediato mi grado de dependencia. ¿Qué hace usted en internet?, me preguntarán ¿Es una loca de las redes sociales? Para nada. No tengo Twitter ni sé cómo se usa, el Facebook es solo para difundir cosas y en general lo uso como casilla de email y para informarme del humor social virtual. Aparte del obvio inconveniente para trabajar que acarrea la falta de conexión —por lo demás, solucionable yendo a trabajar más temprano, porque en la oficina tengo internet—, no hay, a primera vista, un motivo para que mi vida sea tan chota con esta carencia. Y sin embargo.

Mi memoria está allí. Si no recuerdo quién era el actor de tal o cual película, chequeo IMDb o Wikipedia. ¡Tantas cosas puedo olvidar en paz! Si estoy escribiendo una reseña y quiero darme aires de lectora citando todas las obras del autor, lo mismo. ¡Y YouTube! Había dejado por la mitad una película sobre sectas muy basura y hermosa que alguien tuvo el tino de subir. ¿Y si cuando vuelve la conexión ya no está? ¿Y mi diaria dosis de misantropía y misoginia? Todos los días leo los comentarios de las ediciones online de los diarios para comprender mejor el alma oscura de mis compatriotas y así valorar con creces a la escasa buena gente que no vive envenenada ni resentida.

Hace poco leí un artículo de Zadie Smith, una escritora británica que no me gusta demasiado pero me cae bien, y ella decía en ese texto que, para escribir —literatura, se entiende—, había que hacerlo en una computadora que no estuviera conectada a internet. Que no bastaba con apagar la conexión porque eso era muy sencillo, volver a

conectar es un segundo. Tenía que ser una computadora sin conexión total. Recuerdo que leer este consejo me enfurruñó un poco. Qué exagerada, me dije. Y me puso de malhumor por una razón muy sencilla: tiene razón. Los semiadictos como yo —me estoy dando el changüí del «semi» porque todavía no empecé a golpearme la cabeza contra la pared— escriben una página y luego se relajan mirando fotos de cualquier estupidez, desde castillos hasta desastres de cirugía estética o looks de alfombra roja. O consultan el diccionario mucho más de lo que lo consultaron en todas sus vidas solo para poder, de paso, chequear el email.

No puedo vivir así. Semanas desconectada. Me la paso mirando el módem, a ver si la conexión vuelve por telekinesis. Mi señor marido dice que sufre por mí, porque no puedo trabajar en casa, pero es mentira: él también es semiadicto. Me arrastro al locutorio como alma en pena y pregunto a los que usan las otras cabinas si ellos también «la tienen cortada» —estoy tan angustiada que ni registro la guarangada subyacente de esta frase—. Me dicen que no. Es en mi casa nomás.

Creo que voy a hacer algo corrupto. Creo que voy a aprovechar mi condición de periodista para llamar al departamento de prensa de la empresa y contarles el dilema. Sé que luego de esta infamia me sentiré una rata, pero bueno, hace años birlaba billetes de la billetera de mis padres para solventar mi gusto por los polvos, de modo que este abuso de poder será algo que, con el tiempo, aprenderé a superar. Porque esta adicción no la supero. Ya estoy grande. Con algún vicio hay que morir.

Revista *El Guardián*, Argentina

LA LOCA DE LA GATA

Buscando una factura de gas entre papeles olvidados me topé con una pequeña cartulina que no reconocí. La observé con mayor atención, la leí, y me agarró un ataque de angustia. Se trataba del certificado de cremación de mi gatito Chatwin, muerto hace dos años tras meses de patetismo dickensiano. No quiero enumerar sus muchas dolencias, pobrecito, ¡era tan simpático, estaba tan contento, siempre correteando por ahí! Lo recordé, feo y peladito como era, y lloré en el suelo mientras escuchaba por la tele encendida el número de muertos en Japón por el terremoto de Fukushima, y me dio vértigo moral lamentarme por un gatito ante la tragedia de tanta gente, pero igual lo extraño con locura.

Locura es la palabra clave. Ahora tengo otra gata, que adopté después del periodo prudencial de duelo. Se llama Emily —apreciarán ustedes que la llamé así en homenaje a Dickinson y Brontë. La bauticé con un nombre que sugiere fragilidad, locura, sufrimiento. La gata en efecto está loca, y pasó un año enfermísima porque tiene una alergia de origen desconocido que le ataca la piel, y ella se rasca, y se hace agujeros, y se infecta, y se cura, y le pica, y se rasca, y nunca se termina. Yo me siento espantosamente culpable por haberla condenado con ese nombre, por haber determinado su destino. Desde que se enfermó —mi señor marido insiste en que no está tan grave, que se recuperó mucho, pero qué sabe él, qué sabe— me he abocado a su curación y/o recuperación con un ahínco que, reconozco, es de orden psicopatológico. Un tarado me dijo que estaba reemplazando mis necesidades maternales con la gata. Pavadas: si algo necesitaba para saber que no deseo hijos es la angustia desproporcionada y demencial que provoca una criatura indefensa y dependiente que uno tiene que cuidar. No sé cómo hace la gente para no caerse muerta de ansiedad. Yo estuve a punto varias veces cuando a Emily se le llenó la pata delantera de pus, cuando se rascó hasta el músculo (ella se *escarba*), cuando vomitó durante una semana, cuando dejó de comer no sé por qué (es loca, ya lo dije).

Sucede que tengo mala suerte con las mascotas. Un aparte: no soy bichera, no recojo animalitos desvalidos por la calle, lloro cuando me

cuentan una historia de tortura y abandono pero eso le pasa a todo el mundo porque los animales conmueven más que la gente, y no es misantropía, es un hecho. No voy a terminar como una señora de los gatos —las detesto: deberían encargarse de atraparlos y castrarlos en vez de darles de comer—, sufro de aprehensión y no sería capaz de vendar patas ni curar mordidas, no soy sufrida ni sacrificada y tengo poco carácter. Lo único que deseo es tener una mascota normal una vez en la vida. Y Emily es mi proyecto: ella será normal así mi economía doméstica entre en bancarrota.

Un breve repaso: además de la tragedia de Chatwin, tuve un canario al que se le infectó una pata —tenía un anillito, no sé por qué les ponen eso a los pájaros— y tuvo que ser amputado (vivió, pero no mucho), un hámster al que se le cayó un secador de piso sobre el lomo y le partió la espina dorsal, una tortuga que fue mordida por una rata (y se murió) y mi única mascota sobreviviente, la gloriosa Blixa, de dieciséis años, que ahora vive con mi madre, es obesa y está más buena que cuando era joven, o sea, es malísima, pero ha mejorado mucho porque de pequeña era satánica. No puedo, sin embargo, acreditarme el éxito en la crianza y longevidad de Blixa, porque es la gata de la familia, y es mía solo porque a mí me fue regalada. Mi madre tiene y tuvo otros animales, todos sanísimos, alguno se escapó, pero dramas como los míos, en absoluto.

El problema con tener una gata enferma es que cuesta una fortuna. Empiezo a elaborar una teoría conspirativa que sostiene lo siguiente: estas alergias de origen desconocido han sido creadas por los veterinarios, para hacerse ricos, o por las empresas de alimentos para gatos, o ambos: sería un virus que les ponen en el alimento. Ah, el alimento: Emily no puede comer el común porque podría ser alérgica, así que come hipoalergénico, que cuesta cinco veces más que cualquier otro y más que dos kilos de asado. Carne la señorita tampoco come. Hay todo tipo de alimentos carísimos: para gatos viejos, para gatos con problemas renales, para gatos obesos, para gatos bebés, para gatos castrados. Uno de estos días voy a mandar muestras de cada uno a un laboratorio para que alguien me demuestre que hay diferencia. Pero, mientras tanto, le compro el hipoalergénico, porque desde que lo come se lastima menos: a ella le funciona. Y si a ella le funciona, hay que seguir. Como con la homeopatía. ¿Ignoraban que hay homeopatía para animales? Pues claro. Cuesta menos que la consulta para humanos, hay que decir. A Emily le encantan las gotas: me corre por toda la casa pidiéndolas, ¡abre la boca ella sola! Es un genio, la tendría que subir a YouTube. En la veterinaria homeopática, que es muy cajetilla, tienen cantidad de chiches, y siempre que voy le compro uno, porque me da culpa llevarla, odia su jaula y odia el taxi, grita todo el camino, los choferes creen que se está muriendo. Los

chiches, decía: le compré pelotas de felpa con cascabel, una especie de tubo con arpillera para las uñas, unas tiritas coloridas, un tirabuzón colgante para que salte y se imagine que caza. Ninguno le gusta, prefiere bollos de papel y mis gomitas para el pelo. ¡Es sencilla! Tampoco le gusta el almohadón animal print que le compré con un dinero destinado a otra cosa: duerme en la cama. ¡Es cariñosa! Hace poco se enfermó de vuelta, fue al hospital de urgencia, le dieron antibióticos, yo creí que iba a morir y estuve a punto de escribirle a una artista que pinta retratos de mascotas estilo Louis Wain, celebérrimo ilustrador que se hizo famoso por sus gatos y su desequilibrio mental; el pobre habría sido esquizofrénico o, quizá, sus problemas tendrían origen en una toxoplasmosis. Los dibujos de gatos que hizo en su internación final, que duró quince años, son fabulosos. Qué linda Emily pintada en ese estilo antropomórfico de ojos grandotes: le quería hacer un retrato de difuntos, digamos. Sobrevivió y yo me emborraché para aplacar la ansiedad.

Dirán que es una vergüenza que me desviva tanto por una gata desagradecida en un país del Tercer Mundo con miles de niños pobres e indigentes. Tienen razón. Admito que debo tener las prioridades trastocadas. Admito que elegí a la gata para derramarle neurosis. Es posible que sea frívolo y decadente este proceder. Pero yo la quiero. Ella está contenta, corre y come y pide agua fresca (le pongo hielo en su cacharro, ¡sí!) y es fea porque tiene peladillas. Yo corro en busca de su alimento que suele estar faltante —¡de ese desabastecimiento nadie habla!— y me peleo con el laboratorio de homeopatía cuando les pone alcohol a sus gotas por error. Y las dos estamos felizmente locas.

23 de marzo de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

FETICHISMOS

MUJER ESCARLATA

Una musa no es alguien que provoca una inspiración celestial, un acto creativo alegre, a puro éxtasis. No: una musa hechiza en el sentido más brujo de la palabra, persigue hasta que no queda otra más que darle el total protagonismo. Es lo que (me) hace Asia Argento. Cada vez que la veo, no sé si quiero ser su mujer, su directora o su fotógrafa; a veces me parece que en realidad quiero ser ella. Le imagino películas, sesiones de fotos, puestas en escena; lo único que puedo ofrecerle, en realidad, es convertirla en musa, y así la protagonista de la novela que estoy escribiendo tiene la sonrisa luminosa de Asia (una sonrisa que le cambia la cara de insomne por el rostro más diáfano del mundo, ¿cómo puede pasar una cosa así?); también tiene las ojeras perennes de Asia y su cuerpo devastador, el más sexual que yo jamás haya visto: basta verla acariciarse la vagina en la película *Boarding Gate* de Oliver Assayas, está totalmente vestida y tiene el pelo recogido en una cola de caballo muy desprolija, parece una planta carnívora. Como no puedo dejar de pensar en ella, la escribo. Aunque, claro, la protagonista de mi novela no es Asia, apenas se le parece, es una divinización y una humanización al mismo tiempo de mi diosa de carne, de la única mujer que me hace temblar las rodillas.

Su belleza parece sacada de los inagotables manantiales de las sombras. Y no podía ser de otra manera porque su papá es Dario Argento, el maestro del cine de terror italiano; y Asia —qué misterioso, extraño nombre— fue su musa en películas como *El síndrome de Stendhal* (donde la sometía a actuar una espantosa violación donde era besada por labios que apretaban una *gillette*) o *Trauma*, donde, apenas entrada en la adolescencia, era una anoréxica víctima de una madre asesina serial. Su mamá es Daria Nicolodi, la anterior musa y esposa de Dario, una mujer que se dice descendiente de un largo linaje de brujas. Asia Argento tiene treinta y un años y es buena actriz, pero sobre todo es una diva y una salvaje; una Diva Escarlata, el título que, además, eligió para su primera película como directora, *Scarlet Diva*, donde se interpretaba a sí misma, en un ejercicio narcisista por momentos tonto, por otros escalofriante y siempre audaz: inolvidable la escena en que se rasura las axilas frente

al espejo, llorando; parece saltar de la pantalla de tan real.

Y al mismo tiempo es tan lejana, como cualquiera que haya crecido frente a las cámaras. Asia todavía no tuvo su película. Nadie parece saber qué hacer con ella. Es demasiado bestial para Hollywood; la que estuvo más cercana a capturar su esencia fue Sofia Coppola en *María Antonieta*, donde era una desaforada Dubarry. Pero estaba demasiado poco tiempo en escena, y Asia tampoco es eso: yo no sé lo que es. Algo así como una mezcla de *eurotrash*, brujería, infancia de magia oscura y dolor, amores de madrugada, intoxicaciones y hermosura que no hay manera de arruinar. Además es tan astuta, tan inteligente. En 2004 dirigió y protagonizó *The Heart Is Deceitful Above All Things*, donde era una madre psicótica y prostituta que travestía y prostituía a su propio hijo; estaba basada en la novela de J. T. Leroy, supuesta autobiografía de un joven víctima de espantosos abusos sexuales: ahora se descubrió que Leroy es en realidad una mujer llamada Laura Albert. Asia reaccionó al fraude —ella asegura haber sido engañada— de la mejor manera: insistió en que admiraba, por demente, a la «autora». Y de paso logró su película maldita.

Como toda gran diva, es mucho más hermosa en las fotos que en las películas, y es en las páginas satinadas de las revistas desde donde cuenta mejor su historia. Posó embarazada y fumando para Bruce LaBruce, en una secuencia que provocó exaltadas indignaciones (ahora está embarazada de nuevo: veremos qué se le ocurre hacer con su maternidad); se arrastró en el piso para el gran Richard Kern; se desnudó, en toda su gloria, para muchos más —una vez en compañía de su novio Morgan, una estrella de rock italiano que parece tan sexy como loco—, y les dejó ver el tatuaje de un demonio alado que tiene sobre el pubis, una especie de marca de su linaje profano y aristocrático. Durante el más reciente festival de cine independiente de Buenos Aires se rumoreó que Asia vendría al Río de la Plata para hacer una pasada como DJ (eso hace cuando no filma o actúa, de puro aburrida seguramente). Por suerte no se concretó. No quiero verla, menos ahora que su voz ronca guía los diálogos que estoy escribiendo. No quiero romper el hechizo porque necesito que ella sea lo que yo quiero, una bella tenebrosa, una chica que está cómoda en los callejones tomando cerveza del pico de la botella, una mujer de borceguíes y llanto contenido y borracheras. *Mi belle de jour*, mi mujer fatal, mi chica.

Julio de 2008,
revista *Freeway*, Uruguay

BELLA TENEBROSA

Hay muchas cosas increíbles en *XXX*, la vuelta de tuerca a los films de espías de Rob Cohen. Hay patrioterismo y lugares comunes de corrección política, cosa que los menores vean cómo un espía mata a diestra y siniestra pero no fuma ni dice malas palabras. Pero lo que derrumba todo lo verosímil es que no existe una sola escena de sexo entre Asia Argento y Vin *XXX* Diesel. Bond se hubiera tomado cinco minutos con la hija de Dario.

Dario Argento es el director de cine de terror más importante de Italia. Con films como *Rojo profundo* (1975), *Suspiria* (1976), *Inferno* (1980) y *Tenebre* (1982) se consagró como un realizador barroco, sangriento, sádico: el rey del *giallo*, el maestro del gore. Desde entonces, Argento adoptó la costumbre de usar a su familia en sus películas, pero les endilgó personajes tan sufridos que bien puede aventurarse que era su manera —tortuosa— de vengar posibles rencillas domésticas. Su esposa Daria Niccoldi protagonizó *Rojo profundo* y *Suspiria*, y fue en esos años de convivencia cuando concibieron a Asia, nacida en 1975 en Roma. Para celebrar el acontecimiento, Dario proyectó durante tres días seguidos *Lo que el viento se llevó* en el living de su gótica mansión familiar de Corso Trieste. Cuando la niña cumplió cinco años, su padre la dejó ver *Freaks* de Tod Browning. Poco después le permitió ver sus propias películas. Asia no tardó en hacerse popular en la escuela: los Argento fueron de los primeros italianos en poseer una Betamax, lo que le permitía invitar a sus compañeritos a ver películas de terror en secreto. No era la única atracción macabra en la casa Argento: Daria Niccoldi y todas las mujeres de su familia son brujas (*Suspiria* está inspirada en la historia real de una bisabuela), y Asia recuerda a su madre convocando vientos y desviando tempestades en el patio de la villa romana. Pero ella nunca se interesó por la brujería. Le gustaba más la actuación.

* * *

Insolente, vulnerable, glamourosamente aburrida, insaciable, oscura,

masoquista, rabiosamente sensual, son todas definiciones que pueden aplicarse a Asia Argento. Pero ninguna alcanza a definir por qué su presencia es tan hipnótica y tan creíble su intensidad.

En 1988 rodó su primer film de terror, *La Chiesa*, de Michele Soavi, y un año después la dirigía Nanni Moretti en *Palombella Rossa*. Previsiblemente, Asia detestó el set de Moretti y se encontró mucho más cómoda en la catedral gótica del film de Soavi. Pero no le gusta que la consideren una dama de las tinieblas. «Como mi papá hace películas de terror, estoy condenada a ser Rosemary. No faltaron titulares en los diarios que hicieron ese chiste el año pasado, cuando quedé realmente embarazada de mi hija. La prensa es monotemática. En 1985, mis padres fueron presos por posesión de *hash*. Yo estaba con ellos. Fue espantoso. Los diarios escribían titulares como Los encontraron con 25 gramos: sus especialidades son la sangre, los efectos especiales y lo paranormal. Usan nuestro trabajo para demonizarnos; no entienden que nos exorcizamos con nuestro trabajo.»

Asia trabajó por primera vez con su padre en *Trauma* (1993). Era Aura, una adolescente anoréxica que conoce la identidad de un asesino degollador. Estaba pálida, ojerosa, delgada, bellísima, precozmente perversa. En *El síndrome de Stendhal*, lo que Dario hace con su hija orilla la tortura. Asia es Anna Marini, una mujer policía víctima de la obsesión de un violador y asesino serial que sufre el síndrome del título: un estado alucinatorio inducido por la visión de obras de arte. Asia/Anna sufre varias violaciones brutales en un galpón cubierto de grafitis. El asesino la besa con una hoja de afeitar entre los dientes. Ella se flagela clavándose alfileres bajo las uñas. En una impresionante transformación, Asia comienza el film como una vampiresa atontada, muta hacia una andrógina adolescente (parece un muchachito de Edward Burne-Jones) y culmina como una mujer fatal rubia al estilo *Belle de Jour*. En *El fantasma de la ópera* (1998), la identificación del padre con el fantasma que le susurra órdenes a Christine/Asia tras bastidores es tan retorcida como clara. «A veces pienso que mi padre me concibió para tener una actriz que protagonizara sus películas», dice. «Me siento cómoda con él, pero también me da miedo.»

* * *

Durante años fue la diosa adorada por jóvenes góticos y especialistas en vampiresas. Es agorafóbica, suele vestir de negro con grandes crucifijos y en su colección de cinco mil CD se destacan los de Einstürzende Neubaten, la banda industrial alemana liderada por su íntimo amigo Blixa Bargeld. Le gustaría ser estrella de rock. Ya grabó

con Brian Molko una versión de «Je t'aime moi non plus» de Serge Gainsbourg; el cantante de Placebo hace de Jane Birkin y Asia de Serge porque tiene voz gruesa, como Lauren Bacall, como corresponde a una *femme fatale*. Protagonizó un video para la banda de su novio Marco, Blutervigo, una viñeta inspirada en la estética decadente del siglo XIX. Muchos no tomaron bien su trasplante a Hollywood como coestrella de un espía experto en deportes extremos. «Quiero hacer papeles positivos y dejar de ser una temible perra del infierno», dice ella, y está claro que para la chica que alguna vez fue acariciada por *gillettes* ser una espía rusa es «positivo».

La leyenda de Asia Argento, como la de toda diva, se construyó fuera de los sets. Sus películas en inglés (*New Rose Hotel* de Abel Ferrara y *B. Monkey* de Michael Radford) no pudieron explotar su potencial de fémina peligrosa y mórbida. La definen mucho mejor sus producciones fotográficas, cuando posa desnuda, con todo el esplendor de su cuerpo tatuado. No tiene explicaciones románticas para sus tatuajes: un ángel alado en el pubis, dos serpientes y un sol al final de la espalda y un ojo («Me lo hice a los catorce años, en Ámsterdam, totalmente drogada»). El único tatuaje significativo es el que lleva en las costillas, el nombre de su hermana fallecida, Anna: «La idea me la dio una letra de Blixa Bargeld que dice: "No sé quién te arrancó de mis costillas".»

La constante exposición que le valió ser hija de una leyenda del cine italiano comenzó cuando era una niña y no se detuvo. Asia Argento no tiene buena prensa. Sus confesiones de sexo casual, drogas y excentricidades escandalizan (y hacen las delicias) de la conservadora prensa italiana. «Cuando estaba embarazada de seis meses», cuenta, «Marco y yo casi nos matamos en un choque. Un auto nos llevó por delante. Llamamos a la policía y nos fuimos corriendo al hospital. Nos acusaron de abandono de persona y un diario tituló: "El peor aborto de Dario Argento: Asia". Encontraron una botella de ajenjo en mi auto. Pero no soy una persona autodestructiva. Mi lema es "Vive rápido, muere viejo".»

En 1999, Asia publicó una novela, *I love you, Kirk*. Ese mismo año empezó con el rodaje de su primera película como directora, guionista y editora, *Scarlet Diva*, un vehículo autobiográfico donde disecciona su vida para todos los devotos del exhibicionismo atroz: aparece casi violada por dos productores de Hollywood, depilándose las axilas con un cigarrillo en la boca, víctima de una sobredosis de Special K, enamorada de una frívola estrella de rock. Usó cuarenta actores, entre ellos Daria Niccoldi (en el papel de su madre), para evitar ambigüedades. Imaginar una película autobiográfica de una estrellita es soporífero si las opciones son Sarah Michelle Gellar o Britney Spears. Pero es otra cosa cuando la que está detrás de cámara es la

ojerosa diva italiana. «*Scarlet Diva* es el trabajo de alguien a quien no le importa nada. Esa postura desafiante tiene potencial, si se disciplina. La película es un desastre, pero de esos desastres que solo puede cometer una persona talentosa», escribió un crítico norteamericano.

La hija de Dario cree que no hubiera podido volver a actuar si no se exponía como lo hizo en *Scarlet Diva*. Dio la impresión de que se dedicaría solo a los documentales: realizó uno sobre su padre y otro sobre Abel Ferrara que le valió un premio en el Festival de Cine de Roma. Por ahora, Asia seguirá publicando sus cuentos de terror en revistas italianas, piensa en filmar la secuela de *XXX* para financiar su próximo proyecto y después se someterá nuevamente a las órdenes/torturas de su padre. Y quizá aprenda a ser la *vamp* que tanta falta le hace a Hollywood. Si a los ejecutivos de Los Ángeles les queda algo de coraje.

17 de noviembre de 2002
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

DE CORAZÓN SALVAJE

Ser fan de personajes masivos es muy difícil. Todo el mundo opina. Ser fan de alguien secreto es grato y cálido; y es espantoso cuando le cae una luz encima, cuando se pasa a compartir el fetiche con los demás, que no saben, que opinan, que escupen y olvidan.

En 2017, Asia fue una de las que declaró contra Harvey Weinstein en el ahora famoso artículo de Ronan Farrow —hijo de Woody Allen y Mia— que expuso los abusos del superproductor de Hollywood. No sé por qué me molestó. Por supuesto, los abusos sexuales de estos tipos superpoderosos que además son unos cerdos aprovechadores deben ser denunciados. Pero el *#metoo* de las actrices tiene esa incómoda posición de privilegio mezclada con exagerada visibilidad. Es correcto lo que hacen pero yo prefiero un feminismo más cerca de la empleada doméstica que no puede decirle que no al patrón. Claro que, al mismo tiempo, si las actrices sufren eso, pues deben quejarse de lo que sufren, no de males ajenos. Más contenta me puso que, en 2017, se pusiera de novia con Anthony Bourdain, el chef estrella tan gozador, tan bello, tan depresivo, tan punk. Miraba el Instagram de ella y me sentía como mi abuela cuando hojeaba las revistas sobre la realeza, ella amaba a la dinastía de Mónaco. Se escondía para mirar las fotos. Yo hacía lo mismo. No sé de dónde salió esa especie rara de pudor. Salían en los medios, eran hipercool y a mí, que no los conocía, me daba vergüenza, como si algún secreto estuviese a la luz.

Y lo estaba, de alguna manera. Mis días imitando las remeras y el pelo de Asia. Mis ganas de parecerme a ella. Mi deseo infantil de esa belleza, de ser hija de un director de películas de terror, de la voz ronca y el narcisismo, de las películas sobre amar a una estrella de rock, de filmarme medio desnuda en un baño, drogada, confesando mentiras.

De repente, todo se oscureció. Anthony Bourdain se suicidó en Francia el 8 de junio de 2018, se ahorcó en una habitación de hotel. Unos días antes, Asia había dejado en Instagram un mensaje extraño: una foto de la pareja en un descapotable, con una cita de la *Divina Comedia*: «No hay mayor dolor que acordarse de los tiempos felices en la desgracia y tu guía lo sabe. Mas si saber la primera raíz de nuestro

amor deseas de tal modo, hablaré como aquel que llora y habla.» En las notas, ella pasó a ser la bruja que empujó al buen hombre al abismo. Los amigos salían a dar declaraciones preocupadas y anónimas. Él estaba dispuesto a cualquier cosa por ella, decían. Estaba demasiado enamorado. Demasiado. La culpa en la cabeza de la mujer fatal, cubrir su cuerpo tatuado de brea. Decidí defenderla a gritos. Enseguida, con lo inexorable e infalible de las cosas mal aspectadas, aparecieron fotos de Asia (de paparazzi) con un joven y bello: bailando, besándose. La infidelidad, las pruebas, la adúltera. Ella salió a decir que se trataba de una pareja abierta y él lo sabía; los amigos retrucaron que era abierta para ella y que él estaba dispuesto a soportarle cualquier cosa. ¿Un hombre se suicida por cuernos públicos? ¿Le quitaban a él la dignidad de su decisión por apuntarle con el dedo a una mujer? ¿Acaso no podía ser profundamente infeliz y que la infidelidad no le importara nada? Bourdain no dejó carta ni explicaciones. Nadie apoyaba a Asia. Su figura crecía: era la mujer escarlata.

Entonces, un actor joven y desempleado, Jimmy Bennet, apareció con una acusación que resignificaba el suicidio, el abuso de Weinstein, todo. En agosto de 2018 (dos meses después del suicidio de Bourdain), Jimmy Bennet declaró que, en 2013, Asia se encontró con él en un hotel de California y tuvieron sexo. Él tenía diecisiete. La edad de consentimiento en California es dieciocho. Bueno, dirán, no es para tanto: un chico de diecisiete años no es un niño, tiene capacidad de decidir y ella es una mujer atractiva. Pero se conocían de antes. ¿De cuánto antes? Mucho: cuando Jimmy tenía siete años y ella lo dirigió en la película *The Heart Is Deceitful Above All Things*, en 2004. Ella protagonizaba el film: era una prostituta con un hijo pequeño a quien obligaba a prostituirse. Ese hijo pequeño era Jimmy. Pero lo retorcido no se termina con este vínculo complicado. La película —que es muy buena— está basada en una novela (relatos encadenados, en realidad, que forman una narración novelada) de JT Leroy. El autor era también un joven abusado, no binario, que en los años noventa publicó dos libros y se convirtió en una estrella warholiana, casi siempre con la cara tapada por enormes anteojos, el pelo largo y rubio y un sombrero. Tras años de performance, se supo que JT no existía y que la autora detrás de los libros y el personaje era Laura Albert, una mujer de treinta y pocos años que había creado a este «avatar» (así lo llamaba) y que, para las apariciones públicas, usaba a su sobrina, que se hacía pasar por el autor andrógino. Para cuando se rodó *The Heart Is Deceitful Above All Things* aún no se sabía acerca de este caso de seudónimo extremo, con todas las implicancias que además supone crear una personalidad literaria que sea un joven sexualmente abusado en la niñez hasta extremos inimaginables. Asia se hizo amiga

de JT y, se cree, tuvieron un romance. ¿Con quién? ¿Con la sobrina de Laura Albert? ¿Entonces sabía que era una chica? ¿O no pasaron de los besos? Asia tenía veintisiete años cuando rodó la película. Laura Albert dijo que tuvo sexo con JT (es decir Savannah Koop, tal el verdadero nombre de la sobrina) para quedarse con los derechos (en un momento, Savannah empezó a chantajear a Laura: es todo muy complicado). Savannah apareció en un documental diciendo que estaba enamorada de Asia, que Asia sabía que ella era una chica, y que después de que todo vio la luz «le escribí pero nunca me contestó». Otra vez la mujer fatal, la bruja, la perversa: sabía el secreto mejor guardado del ambiente literario indie, se lo cogía y se lo guardaba, y todo para filmar una película que ni siquiera fue un éxito.

Jimmy, en la película, es destruido por su madre. Años después, apareció en la tele para destruir a Asia. Ella, en una jugada rarísima, decidió dar vuelta el testimonio y decir que en realidad Jimmy la había violado. Y que para evitar que todo saliera a la luz, Anthony Bourdain le había pagado mucho dinero a Jimmy para guardar silencio; Jimmy no habría cumplido su parte del arreglo.

Asia, mientras tanto, era jueza de un concurso de talentos en Italia, *The X-Factor*. Trabajar, decía, la ayudaba a mantenerse sana después del suicidio de Bourdain y el escándalo con Weinstein. Cuando aparecieron las acusaciones de abuso de Jimmy, la echaron. Unos días antes, ella había llorado ante una muy buena versión de «La Sera dei Miracoli», una hermosa canción de Lucio Dalla: «Es la noche de los milagros, presta atención // Alguien en los callejones de Roma // Con su boca rompe una canción.» A los pocos días dio una entrevista: trataba de explicar todo, lloraba, era creíble, le dijeron actriz, publicó fotos de sus hermosos hijos, escribió que todos estaban destrozados, se peleó con su madre, una amiga modelo publicó fotos de ella en tetas con Jimmy el adolescente, pasaban una y otra vez el discurso que había dado en Cannes en 2018 cuando dijo que era el coto de caza de Weinstein y que «ustedes debían hacerse cargo», y la llamaban hipócrita y mentirosa y necesitada de fama y destructora del movimiento de mujeres y entonces cerró sus redes sociales y fue como si desapareciera o muriera.

Fue un alivio.

Ahora está de vuelta. Rubia. Sube fotos con Genesis P-Orridge, otro acusado de abuso, andrógino y mago, líder de la banda Psychic TV. Sube fotos con Béatrice Dalle, la bella tenebrosa francesa que, entre otras cosas, es famosa por haberse casado con un preso por violación al que conoció en la cárcel. Hace boxeo y quién sabe qué más, porque su cuerpo es una espada, un arco y flecha. Sigue subiendo fotos de Bourdain pero ahora le dejan otros comentarios. Algunos le dicen asesina. Otros, sin embargo, creen que la maltrataron, que no la

comprendieron. Ella no interactúa mucho. Fuma, hace DJ sets, tiene romances con hombres desastrosos y putea a quienes la juzgan, muestra su culo glorioso y escucha rap, Nina Simone, Madonna, Dylan, Nico, black metal. Está confinada ahora, en su casa de Roma, con sus discos. Es una mujer gótica, es una mujer perversa, es una contradicción. Se tatuó una serpiente en la pierna. El día que metieron preso a Harvey Weinstein, encontrado culpable de abuso, le dedicó la foto de la victoria a Anthony Bourdain, «mi sostén». La imagen tiene 970 comentarios. Ninguno es un insulto.

Mayo de 2020, inédito

Y SIN EMBARGO TUS OJOS AZULES

«No le dan el Oscar a gente como yo», decía Jared Leto en 2013, cuando la película *Dallas Buyers Club* recorría el circuito de festivales y los críticos ululaban ante su interpretación de Rayon, la dulce y valiente chica trans que agoniza de sida, compañera de negocios de Ron Woodroof, el personaje de Matthew McConaughey. Ahora, ya casi terminada la temporada de galardones, McConaughey y Leto ganaron todos los premios, chicos y grandes, incluidos los SAG y los Globo de Oro, y están a pasos de los Oscar a mejor actor principal y de reparto. Es uno de esos casos únicos: hicieron lo que le gusta a la Academia —en este caso, adelgazar hasta entrar en zona de peligro— y, al mismo tiempo, lograr actuaciones magníficas. Es justo: Rayon es una maravilla, una flor débil y hermosa que crece en esa película lúgubre pero extrañamente triunfal.

McConaughey se perfila como uno de los mejores actores de su generación pero nadie esperaba esto de Jared Leto, que no actuaba desde hacía seis años, era un marginal en Hollywood y parecía solo dedicado a Thirty Seconds To Mars, su banda de rock, que vendió más de diez millones de copias y batió el récord Guinness con la gira más larga del mundo —311 conciertos en 2010-2011—, shows desde Líbano hasta Indonesia, pasando por Rumania y Qatar. Una banda de rock con una base de fans de altísima devoción —el núcleo duro se llama The Echelon—, que no les gusta a los críticos y usa sus propias plataformas de promoción, desde videochats exclusivos hasta conciertos transmitidos por suscripción, documentales sobre sus peleas con la discográfica EMI como *Artifact*, y la participación de los fans, que suelen hacer coros en los discos y ser parte de los videos —una táctica que muchos consideran inescrupulosa—. Con discos producidos por Flood y Steve Lillywhite y tapas diseñadas por Damien Hirst, es un círculo perfecto diseñado por Leto, que además dirige los videos, cortos llenos de símbolos ocultistas, imágenes oníricas, referencias a animé y arte pop y muchas, muchas tomas de los ojos de Jared, el cuerpo tallado de Jared, en fin, su insoportable belleza.

Una belleza tan delirante que obliga a remontarse al inicio de la devoción de dos generaciones de mujeres. En 1994 debutó en la serie

para adolescentes *My So-Called Life*, un fenómeno cultural que ayudó a definir la estética indie-grunge de los noventa, le presentó al mundo a Claire Danes (la protagonista de *Homeland*) y dejó grabado en el cerebro de las chicas a Jordan Catalano, el personaje de Leto, un chico callado con problemas de aprendizaje, rocker, tan lindo que daba ganas de romperle la cara, un chico que era un problema —y Angela (Danes) trataba de arreglarlo, esa tonta tarea que toda chica inteligente debería evitar pero sin embargo acomete—. La serie duró apenas 19 episodios. Pero Jared Leto fue el primer amor de demasiadas. Y lo pagó. Si hay algo que irrite más que una adolescente gritando de histeria fanática, es el objeto de esa histeria.

Jared Leto salió de eso con una extraña carrera en cine. Hizo películas donde siempre actuó bien pero sobre todo se dedicó a destrozar su cuerpo ideal, su cara de ángel, su incapacidad de envejecer. En *Réquiem para un sueño* (2000), de Darren Aronofsky, fue un drogadicto anoréxico que termina amputado; en *El club de la pelea* (1999), de David Fincher, se dejaba destrozar la cara por Edward Norton, que después de desfigurarlo decía «tenía ganas de destrozar algo hermoso». En *Psicópata americano* (2000), de Mary Harron, acaba desmembrado por la motosierra de Patrick Bateman; en *Chapter 27* —muy malahizo del asesino de John Lennon, engordó 30 kilos y la crítica lo llamó un De Niro de cuarta. Alguna vez explotó su belleza: en *Alexander* (2004), de Oliver Stone, es Hefestión, el amante del conquistador: la película es un bochorno pero Jared es el mejor actor y el más hermoso de un elenco que incluye a Colin Farrell, Rosario Dawson y Angelina Jolie. También demostró que era lindo y talentoso en *Sr. Nadie* de Jaco Van Dormael (2009), una de ciencia ficción notable que fracasó comercialmente y fue el comienzo de su retiro —para qué actuar en películas que no funcionaban y en una industria que lo trataba de mediocre y de chiste si podía ser adorado en los escenarios del mundo entero como estrella de rock, haciendo saltar a multitudes obsesionadas, desfilando un torso soñado por Benvenuto Cellini.

Y de pronto este papel. Y uno de esos reconocimientos unánimes que hacen bajar la cabeza a los burlones y atraen una malsana cantidad de nuevos admiradores que hasta ayer hacían número en el coro de los cínicos.

La venganza debe ser muy dulce. Pero Jared Leto se porta bien. Es discreto. Se sabe poco de su vida privada: tiene cuarenta y dos años (!), nació en Louisiana, se crió con su madre hippie y su hermano Shannon (baterista de su grupo) en la pobreza, en comunas hippies y en Haití, de su padre no habla salvo para decir que está muerto —ni siquiera usa su apellido—, vendió marihuana, usó drogas —todas las que le ofrecieran, le dijo hace poco a una revista—; hay que decir en

su favor que nunca hizo el numerito de ir a rehabilitación, ni derrapó, ni fue preso. Es asmático y vegetariano. Estuvo comprometido con Cameron Diaz: nunca habló de esa relación. Fue novio de Scarlett Johansson: tampoco habló de ella. Dice que su vida no es un *reality*. Y el mutismo genera rumores: que es *habitué* de clubs sadomasoquistas, que tuvo un romance con Colin Farrell, que su amistad con el discutido fotógrafo Terry Richardson —conocido por su estética inspirada en la pornografía— tiene ribetes malsanos. La respuesta es un silencio de esfinge y, en cada premio que recibe, agradecimiento y alegría y ni un gesto de revancha, apenas un poco de altanería y un brillo cómplice en los ojos azules más extraordinarios del planeta mientras revolea una melena californiana —medio mundo ruega para que se corte el pelo y acepte la ropa que los diseñadores le dejan a los pies pero a él, y se nota, no le importa nada, y mucho menos le importa su aspecto, porque no hay manera de arruinarlo—. Busquen fotos, miren estos veinte años de Jared: nunca sale mal, nunca sale feo, es sobrenatural.

Estos primeros meses de 2014, Jared Leto está de gira por México con Thirty Seconds to Mars. Tiene fechas hasta mediados de año, inclusive una en mayo en el Luna Park de Buenos Aires. La gira se detiene solamente la primera semana de marzo, para que pueda ir a buscar su Oscar. Mejor que se lo den. Hay un viejo blues de Willie Dixon, «Back Door Man», que dice «porque los hombres no saben lo que las chicas entienden». Es una línea misteriosa y le calza a Jared Leto como a nadie. Los hombres lo miran y no entienden a esas chicas reducidas a lágrimas en los shows, a las señoras que todavía sueñan con aquel adolescente problemático, a las que son mayoría entre sus dos millones de seguidores en Twitter. Mejor que le den ese Oscar. Porque este marzo, en todo el mundo, va a haber jóvenes ménades y viejas brujas (¡y brujillos!) mirando la ceremonia de los Oscar, que se va a volver pagana cuando todos den un grito unísono al escuchar el nombre de su dios personal, coronado después de veinte años en el exilio.

26 de enero de 2014,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL DIOS DORADO

Creció en Estocolmo en los años setenta y, si Suecia carga con el mito de paraíso liberal, la casa de Alexander Skarsgård era un concentrado del edén. Toda la familia y los amigos vivían en una misma calle, varias casas con puertas que nunca se cerraban con llave, una comunidad de hippies y artistas que cada noche se reunían a beber y comer, y casi todo lo hacían desnudos y en grupos de diez o quince. «Era un caos», recuerda Alexander, «y al mismo tiempo era una situación muy amorosa, muy divertida.» Su padre ya era famoso en los setenta: es el actor Stellan Skarsgård, favorito de Hollywood y fetiche de Lars von Trier —protagonizó *Contra viento y marea*, actuó en *Dogville* y *Bailarina en la oscuridad*, y ahora se lo puede ver muy desnudo y panzón en los afiches de *Nymphomaniac*, la última excentricidad del loco danés—. En los setenta, cuando Alexander crecía, papá Stellan también era una estrella de la notoria industria del cine erótico sueco, al mismo tiempo que hacía películas convencionales y se recibía de actor respetable en la Academia Real de Teatro. «Yo lo vi vestido por primera vez a los trece años», contó Alexander en el programa de entrevistas de Conan O'Brien. «En casa siempre estaba desnudo. Cocinaba desnudo.» «¿Eso no es peligroso?», quiso saber O'Brien. Y Alexander: «No, la tiene mediana. Tirando a grande. No llegaba a salpicarse.» Papá Stellan accedió a cubrirse cuando sus hijos —un total de seis con su primera esposa; ahora, divorciado, ya cuenta con ocho criaturas que llevan su apellido— empezaron a traer chicas a casa, que eran muy suecas pero no estaban tan acostumbradas al nudismo militante.

Alexander Skarsgård creció muy rápido. A los trece hizo su primera película en Suecia porque el director era amigo de su padre, pero no le gustó ser reconocido. Nadie lo presionó. No lo presionaron nunca. Se hizo punk, se tiñó el pelo rubio de rosado, a nadie le importó y para rebelarse, a los dieciocho, decidió hacer el servicio militar y estudiar ciencias políticas. Los ultraliberales, pacifistas y ateos Skarsgård tuvieron reuniones de emergencia, por primera vez preocupados por el hijo mayor, pero Alexander pronto los tranquilizó: dejó el ejército y se fue a Nueva York a estudiar actuación. «Necesitaba disciplina», se disculpó con su padre. Para entonces, a los

diecinueve años, ya medía 1,94, era rubio como un amanecer dorado, los ojos azules le brillaban entre pícaros y buenazos y tenía un cuerpo tan fabuloso que le llovían propuestas de modelaje. En cambio, en 2001 aceptó actuar de modelo en *Zoolander*, de Ben Stiller, donde hacía del absolutamente hueco Meekus. Por primera vez, Alexander Skarsgård se reía de su imponente hermosura. No hay muchos actores como él, votados los más sexies del mundo, que además sean verdaderos comediantes, que se rían de los desmayos que provocan, de lo absurdo de ser tan deseado, correteado, fantaseado. Después de muchas películas en Suecia que casi nadie vio fuera de su país, en 2008 Ed Burns y David Simon —los responsables de *The Wire*— le ofrecieron el protagónico de *Generation Kill*, una miniserie de HBO basada en el libro de Evan Wright sobre las acciones de los marines en Irak en 2003. Alexander era Brad Colbert, un sargento rubio que ardía bajo el sol del desierto, tan norteamericano que pocos podían creer que no había nacido en Wisconsin. Ese mismo año, HBO volvió a contratarlo para el papel que lo volvió un icono pop: el vampiro Eric Northman en la serie de Alan Ball, *True Blood*. Un vampiro de mil años de edad, dueño de un boliche, pansexual, vikingo, asesino, mentiroso, leal cuando hace falta, cada vez con más tiempo en pantalla, porque los fans así lo requieren. Para Eric, Alexander estudió los movimientos de los leones: hay que verlo, altísimo y lleno de gracia, teniendo sexo con «I Wish I Was the Moon» de Neko Case, matando a un amante por venganza durante una noche de falsa pasión, arrancándole los genitales al hombre que asesinó a su hermana vampira o con una sonrisa burlona en los labios mientras perpetúa la relación homoerótica con su enemigo íntimo, el vampiro Bill (Stephen Moyer). En el final de la sexta temporada de *True Blood*, Alexander Skarsgård hizo el primer desnudo frontal de una estrella en televisión. Hubo otros: el de Alfie Allen (Theon Greyjoy) en *Juego de tronos*, o los (falsos, porque son por computadora) de varios actores de *Espartaco*. Pero nunca un protagonista tan famoso se había mostrado de frente en toda su gloria.

Al costado y en silencio, mientras disfruta de su popularidad en televisión, Alexander Skarsgård cultiva un perfil de actor indie, con resultados desparejos. En 2011, hizo la excelente *Melancholia*, con dirección de Von Trier y junto a su padre Stellan; estaba encantador y perfecto como el esposo de la depresiva Kirsten Dunst. Y ahora protagoniza dos películas notables. Una es *What Maisie Knew* (2012), adaptación contemporánea de la novela de Henry James, donde es el novio tontolote pero decente de una estrella de rock (Julianne Moore) que no puede manejar su carrera decadente, su divorcio y especialmente a su pequeña hija. Y la otra es *The East* (2013, de Zal Batmanglij), un thriller sobre ecoterroristas donde es Benji, semilíder

de un grupo anarquista que ataca a dueños de laboratorios, contaminadores de aguas y otros villanos de la vida real. Podría ser una película boba, pero la verdad es que *The East* se las arregla para complejizar qué entendemos por vuelta a la naturaleza, sin juzgar a estos neo-Thoreau pero tampoco idealizándolos; no salva ni justifica a los empresarios inescrupulosos, pero tampoco es una película conspiranoica. *The East* es una rareza: una película inteligente que también tiene acción y tensión. Benji, entonces: ecoterrorista herido, con los ojos azules siempre vidriosos, los hombros cargados de responsabilidad —es muy alto Alexander, el agobio le sale bien—, barba sucia, besos con muchachos, varios desnudos innecesarios (para la trama, se entiende: verlo desnudo nunca es un desperdicio), una depresión escandinava que le hace temblar el mentón quebrado, los labios delicados, las manos enormes, como de obrero, la voz baja.

Ahora mismo acaba de decirle que no a *Cincuenta sombras de Grey* (el papel de Christian Grey le resultó «redundante») para hacer *The Giver*, con Meryl Streep y Jeff Bridges, sobre una novela de Lois Lowry. Le inventaron un romance con Taylor Swift; antes, otro con Ellen Page. Él dice que hay cosas de las que no habla, que lo aprendió de su padre: no quiere que lo conozcan demasiado. Entonces, después de filmar películas serias, aparece en videos de Lady Gaga y de la banda electropop australiana Cut Copy, es la cara de la nueva fragancia de Calvin Klein y deja que sus amigos suban a YouTube un video privado donde está tan pero tan borracho que baila medio en pelotas y le besa el culo al actor Rhys Thomas en una escena de reviente increíble. A los treinta y ocho años, Alexander Skarsgård es un dios del norte indescifrable, *camp* y elegante, exhibicionista y reservado, sensual y vagamente peligroso, a veces tan torpe con sus piernas largas, entre el profesionalismo y las resacas. Ni siquiera parece preocupado por su futuro en Hollywood. «En Suecia, mis mejores amigos son carpinteros, comerciantes, trabajadores», dijo en una entrevista para *Blackbook*. «A ellos no les impresiona nada de lo que hago en Los Ángeles. Tengo los pies tan en la tierra que a veces me doy miedo.»

10 de noviembre de 2013,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL PRÍNCIPE INVISIBLE

En la muy consultada y prestigiosa revista online *Salon* escribe una crítica de cine malísima que se llama Stephanie Zacharek. No le gusta nada y argumenta con severidad, es tan firme que parece tener razón siempre, cuando se enoja es implacable y cuando se burla da miedo. Debe ser una pesadilla ser director o actor/actriz y esperar por su reseña. Hace una semana, Stephanie la terrible reseñó *Nine*, el maltratado, con justicia, musical de Rob Marshall inspirado en *8 1/2* de Fellini. No le gustó, y lo desprecia con cierta actitud perdonavidas que es todavía peor que su disgusto encendido.

Sin embargo, e inesperadamente porque ella es impiadosa, salva al protagonista, el Guido Contini interpretado por Daniel Day-Lewis. Dice que Daniel sale indemne. Que es lindo verlo divertirse, a él, siempre tan serio. Agrega que la mejor escena es cuando se mete en un auto deportivo celeste a andar por Roma, «un hombre en una misión: verse fabuloso. Y, conectado con el espíritu del gran Mastroianni, lo logra. Ciao, bello».

¿Qué pasó? ¿Por qué Daniel Day-Lewis hace que le tiemblen las rodillas a esta mujer dura? Porque, hay que saberlo, pocas mujeres no sufren de caída de calzones ante este hombre delgado, irlandés por adopción («es que en Irlanda cuando te dicen que estás loco, es un cumplido», dice él, que escapó de su Inglaterra natal porque la prensa persigue su extravagancia), de ojos acerados y la sonrisa más linda del mundo. Qué agudo estuvo Carlos Sorín cuando llamó a su película de 1989 *Eterna sonrisa de New Jersey* (sí, Daniel filmó en la Patagonia argentina con Sorín). Hay que detenerse en la sonrisa de Daniel. Quien se la haya olvidado cuando iluminaba esa habitación donde lo seducía Lena Olin en *La insoportable levedad del ser* —sobre el libro de Milan Kundera— es porque tiene que tomarse un ginseng. Para repetir esa sonrisa extraordinaria se puede ver *The Boxer* (1997), una muy buena película de Jim Sheridan que pasó medio desapercibida, donde además exhibe un torso de novela. Raro eso en Daniel, que acomoda el cuerpo al personaje, de modo tal que puede ser una lágrima (como en *Petróleo sangriento* de P. T. Anderson, 2007, otra gran película) o un muchacho fibroso y tenso (como en *Ropa limpia, negocios sucios*,

Stephen Frears, 1985, y una de las escenas gays —atentos chicos y chicas— más apasionadas que se hayan visto alguna vez en el cine indie casi *mainstream*). El caso de transformación más aplastante fue el que ocurrió cuando ganó su primer Oscar en 1990. El triunfo fue por *Mi pie izquierdo*, donde interpretaba a Christy Brown, un hombre paralizado por completo e incapaz de comunicarse salvo, justamente, por el pie del título. Claro, en la película no era la idea que el personaje resultara atractivo. Pero cuando apareció para recibir la estatuilla, de verdad que se escuchó una especie de rugido: subió con el largo pelo negro, mitad corsario mitad poeta irlandés, fino, elegante, simpático, el hombre más lindo del mundo. De antología.

Uno se olvida de Daniel Day-Lewis porque es un actor bastante raro y trabaja muy poco, cada vez menos (un promedio de cuatro años entre películas). Inglés, cincuenta y dos años, hijo del poeta laureado Cecil Day-Lewis, casado con la hija de Arthur Miller (Rebecca, escritora y directora), en un momento dejó todo para dedicarse a hacer zapatos en Florencia y le gusta la carpintería. Bueno, lo que él quiera. Además, claro, está esa famosa inmersión en el personaje y su hiperseriedad, que en general le sale muy bien (vamos: la levedad puede ser terriblemente aburrida también, cuando no directamente pavota, y a veces dan ganas de ver a alguien que se tome algo en serio). Pueden resultar, hay que admitirlo, abrumadores. A su talento y su método nos referimos. Salvo que este último sea parte del mito. Últimamente todo parece indicar que así es. *Nine* es una película mala, pero él está encantador. Es divertido, es lindo, es gracioso, es creíble, se banca no ser un tano fortachón y lleva con gran dignidad su flacura firme y cuando se tira sobre una mesa a fumar, con anteojos negros y sombrero, dan ganas de saltar a la pantalla y cantarle estupideces en italiano. O decirle «Ciao bello», con las rodillas hechas un temblor.

7 de febrero de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

ATENDEME

Cerca de los sesenta años, es posible que Gabriel Byrne haya tomado la decisión de enfriar su carrera, dedicarse a ser embajador cultural de Irlanda —cargo que le dieron hace poco y que lleva adelante con entusiasmo— y, para no haraganear, agarrar una serie de televisión que pagara bien sin exigir esfuerzos juveniles. La serie fue *In Treatment*, empezó en 2008 por HBO y Gabriel Byrne se convirtió en el psicólogo Paul Weston. Basada en *Be Tipul*, una serie israelí de gran éxito, la versión en inglés quedó a cargo de Rodrigo García (el hijo de Gabriel García Márquez) y en poco tiempo se convirtió en un éxito importante, con Emmy para Byrne, presentación en sociedad de actrices como Mia Wasikowska (*Alicia* de Tim Burton, *Mi familia* de Lisa Cholodenko) y, en esta nueva y tercera temporada, duelos actorales como el que comenzará con una nueva paciente interpretada por la extraordinaria Debra Winger.

Mientras hacía prensa para la tercera temporada de la serie en el programa *The View* —con camisa colorada, anillos, tupida cabellera negra, entre gitano y Byron—, una de las conductoras, la habitualmente respetable Barbara Walters, se abanicó, le dijo cosas soeces, se ruborizó como una adolescente, lo avanzó como una veterana… ¡y se puso pollera corta! Gabriel Byrne, como siempre, actúa como si no se enterara. Pretende que esto del psicólogo torturado de profundos ojos azules y manos exquisitas no es —¡qué va!— la perfecta encarnación de decenas de fantasías, todas juntas, sino un desafío actoral. La justicia se impone: Gabriel Byrne está increíble, descomunal, como el imperfecto Paul Weston. Es una actuación consagratoria. Dicho esto: Gabriel Byrne está fuertísimo como Paul Weston. Distante y cálido, como una ventana allá a lo lejos por la que se ve la luz anaranjada de un hogar encendido en el medio de un temporal de nieve. Pero alcanzar ese resplandor, acercar las manos a ese calor… ¡qué tarea titánica! Siempre es así Gabriel Byrne, reconcentrado, oscuro, *cool* pero intenso, el lugar común del héroe romántico que no falla nunca. ¿Cómo es posible que no le hayan dado el papel de Heathcliff, que alguna vez hizo —qué desastre— Ralph «no-tengo-gracia» Fiennes?

Byrne llegó grande a la actuación: recién a los treinta años se mudó de Dublín a Londres, y cuando lo encontraron en Hollywood tenía casi cuarenta: antes fue seminarista, estudió arqueología y enseñó español (lo habla perfecto. También habla gaélico. Es inteligente Gabriel Byrne, y se le nota). Entre sus primeros trabajos notorios —porque muy exitoso nunca fue— estuvo ese despelote de *Gothic* (1986) de Ken Russell, donde hacía de Lord Byron (y, sí) y una película rarísima de la gran realizadora Mary Lambert llamada *Siesta* (1987), donde conoció a su exesposa, la despampanante Ellen Barkin. Después los hermanos Coen lo descubrieron en *De paseo a la muerte* (1990), un muy notable ejercicio *noir*, y más tarde Byrne tuvo una etapa irlandesa que incluyó *Into the West* (1992), donde hacía de *traveler*, un «gitano» de la isla, y la producción de *En el nombre del padre*, con sus amigos Daniel Day-Lewis y Jim Sheridan. Fue el profesor Baer para Winona Ryder en *Mujercitas*, estuvo excelente y bellísimo en *Dead Man* de Jim Jarmusch y entonces la pegó con *Los sospechosos de siempre* (1995) de Bryan Singer, donde era Dean Keaton, expolicía corrupto y supuesto líder de un grupo de ladrones y asesinos, aunque finalmente la tramposa película lo dejaba medio como un perdedor, casi un tarado. No importaba nada y ahí se veían sus poderes de seducción tenebrosa: uno seguía pensando que el malo era él, no importa cuántas veces dijeran que Keyser Soze era en realidad Kevin Spacey. Después, Byrne se puso a hacer dinero: D'Artagnan en *El hombre de la máscara de hierro*, un cura vestido de Armani en *Estigma* (1999), el diablo en *End of Days* (1999), un capitán en *Barco fantasma* (2002). Y tras juntar el billete, la madurez tranquila de vuelta en el indie y el teatro, con personajes notables en piezas de Eugene O'Neill, en *Vanity Fair* de Mira Nair o la estupenda *Jindabyne* (2005) de Ray Lawrence, película basada en un cuento de Raymond Carver llamado «So Much Water So Close to Home». Parecía que sucedería eso, un desvanecerse en el indie que lo vio nacer, pequeños papeles de actor de carácter. No era un mal plan.

Pero no. Es el nuevo doctor adorado y se le tiran encima fans obsesivas, pacientes ficticias y periodistas, todo porque se sienta y escucha, y se lame los labios, y parece tan triste y a veces tan furioso, y se le escapa el acento, y cuando se ríe dan ganas de gritar ¡Victoria! y no se le cayó ni un pelo, y sigue mirando tan azul y tan profundo tras su muro de silencio.

24 de octubre de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA MEJOR JUVENTUD

¿Qué hacer con alguien como él? ¿Qué se hace con un actor joven que no tiene mucho talento, pero fotografía como si todos los dioses hubieran bajado para bendecirlo? En el cambio de siglo, cuando Jonathan Rhys-Meyers empezó su carrera, hubo distintas respuestas a ese dilema: alguien con ese aspecto extraordinario —sencillamente nadie se parecía a él— debía ser una estrella de rock, un *taxi boy*, un rey, un príncipe, un heredero loco, un villano de crueldad inmensa. Y eso fue en películas tan desparejas como *Velvet Goldmine* (1997), *B. Monkey* (1998, con Asia Argento y Rupert Everett), *Titus* (1998, de Julie Taymor), *Ride with the Devil* (1999, de Ang Lee) o en miniseries como *Lion in Winter* (2003) o la excelente adaptación de la monumental *Gormenghast* de Mervyn Peake que hizo la BBC en 2000, y que nadie vio. Siempre distinto y siempre lo mismo: una belleza de otro planeta, un atractivo no exactamente andrógino sino más bien pansexual, desnudos por doquier, ojos inquietantes, labios más anchos que los de Angelina Jolie, pómulos filosos, una intensidad apenas contenida, algo desequilibrada. Y una historia personal que durante mucho tiempo quiso ser Cenicienta, pero se convirtió con los años en algo más oscuro: una infancia miserable y sin padre en Dublín, una madre alcohólica que se olvidaba de darle de comer, una adolescencia de pibe chorro, y la adopción a los quince años por un hombre que hoy está detenido acusado de violar a un menor de edad en Marruecos.

En 2005, Jonathan Rhys-Meyers conoció el éxito con *Match Point* de Woody Allen —donde, hay que reconocerlo, estaba más lindo que Scarlett Johansson: basta imaginarlo con peluca; Woody lo fotografió con algo parecido al deseo— y con la miniserie *Elvis* en la televisión de Estados Unidos, que le valió un Globo de Oro y el posterior protagónico en *The Tudors*, donde desde hace cinco temporadas hace de un improbable Enrique VIII que se la pasa revolcándose con bellas muchachas que suelen ser más feas que él (es un destino). También pasó otra cosa después del año bisagra: él dejó de hablar con tanta liviandad de su infancia —el éxito en el conservador Hollywood de hoy no es para los disfuncionales: estos no son los tiempos de James Dean, son los de Jonas Brothers— y trató de cambiar su físico

lánguido por músculos, pelo corto, hasta cierta barbita. Funciona: sigue siendo el hombre más atractivo del mundo. Pero antes era algo más. Era también el más raro: una no entendía qué estaba viendo cuando lo miraba, es una lástima que haya sido muy chico para *Entrevista con un vampiro* y demasiado viejo para *Crepúsculo* porque, a fines de los noventa, Jonathan Rhys-Meyers era una criatura de la noche, mórbido, con algo de serpiente y de gato, todo contrastes y ángulos, una arrogancia enorme. Toni Colette, que fue su novia, dice que es «probablemente peligroso» y que ella tuvo ataques de pánico durante ocho meses después de que se separaron (Toni la sacó barata: otras se hubieran tirado de un balcón). Ya no es ese chico lobuno: ahora, con su físico trabajado y sus publicidades de Hugo Boss, es el actor europeo raro que necesita todo elenco. Lleva tres internaciones en rehabilitación, se agarró a trompadas con personal de aeropuertos varias veces, ya tuvo la pelea con la novia que terminó en la comisaría, ya se vieron las fotos en pleno descontrol con Colin Farrell (compartieron el desastre de *Alexander*, la película de Oliver Stone) y Clive Owen (fue su hermano en *I'll Sleep when I'm Dead*, donde lo violaba y mataba Malcolm McDowell, un actor al que se parece mucho). Hizo su *blockbuster, Misión imposible III*, y no funcionó. Sencillamente no funciona en esas proporciones, salvo que se lleve al cine *El matrimonio del Cielo y el Infierno* y le den el papel de Satanás. La película que se estrena ahora, en mayo de 2010, *De París con amor*, se inscribe en esa línea de despropósitos. Hace de agente de la CIA encubierto. El verosímil se cae a pedazos. Es probable que su mejor momento haya pasado sin siquiera haber llegado: pocas cosas son tan desoladoras como el desperdicio de la mejor juventud. En 2011 se estrenará *At Swim-TwoBirds*, la primera película del Pat Pack (como el Rat Back, pero irlandeses: dirige Brendan Gleeson y actúan, además de RhysMeyers, Colin Farrell, Cillian Murphy y Gabriel Byrne). Hay que ser valiente para ir a ver toda junta a esa colección de varones espectaculares (es un casting criminal). Y en ese mismo año le pondrá el cuerpo a otro compatriota con la adaptación de *Albert Nobbs*, de John Banville. Pero da la impresión de que su carrera se quedará ahí, en el indie prestigioso. No pudo o no lo dejaron romper esa monotonía en la que reinan James McAvoy y Orlando Bloom, ese mundo sin atrevimientos ni dudas ni fracasos que puede darse el lujo de despreciar al chico más lindo del mundo porque, total, lo que funciona es el 3D y Miley Cyrus y a quién le importan las águilas atrevidas.

2 de mayo de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

RUFFALO BILL

Su nombre es contraseña entre mujeres, una clave secreta que los varones no entienden. Y cuando se les muestra quién es Mark Ruffalo, dicen que no con la cabeza, no lo comprenden, dicen que es gordito, bajito, un tano sureño, nada que ver con esos hombres que a ellos se les antojan atractivos (Pitt, Clooney y otros lugares comunes). Mark Ruffalo no los intimida. Qué tontos. Las mujeres, mientras tanto, sonreímos, pestañeamos y nos decimos tres palabras: *In the Cut*. Es una película sumamente ninguneada de Jane Campion, que aquí se tradujo como *En carne viva* (2003), título que describe el estado en que queda una después de ver a Mark Ruffalo haciendo con una Meg Ryan trompuda algunas de las mejores escenas eróticas del cine. Así de grandilocuente, en serio: suena a barbaridad, pero tanto cuando hunde la cabeza entre las piernas de la rubia como cuando hace de policía ambiguo y básico, recuerda a Marlon Brando cuando era puro sexo y talento.

Mark Ruffalo —cuarenta y tres años, nacido en Wisconsin, criado en California, con mucho drama en la vida, desde un tumor cerebral hasta un hermano suicida— sabe esconder esa sexualidad de bestia haciendo de buen muchacho (en comedias románticas como *Si tuviera treinta* o *Como si fuera cierto*), pero siempre mantiene esa sonrisa que sabe, los labios esponjosos, el cuerpo fornido —no tiene nada de espigado y etéreo, es pura contundencia, tierra roja, sol playero, rulos llenos de arena, pelo en pecho, campera de jean—. Sobre todo, Mark Ruffalo es un tremendo actor: en *Zodiac* (2007) de David Fincher lo demuestra haciendo de ese aparato, tan gracioso, el agente Toschi; en *La isla siniestra* (2010) de Scorsese se queda en discreto pero aplomado segundo plano detrás de Leo DiCaprio; en *You Can Count on Me* (2000) de Kenneth Lonergan, está fantástico como el hermano caprichoso, imposible, de Laura Linney. Como además de ser delicioso tiene tanto talento, se le pueden confiar papeles como el de *Mi vida sin mí* (2003), donde es Lee, el hombre que se enamora de Ann (Sarah Polley), que se está muriendo de cáncer y lo elige para ser su último amante y su último amor. Y funciona porque es absolutamente creíble que una mujer elija para despedirse de la vida a Mark Ruffalo. ¿Qué tiene, qué es? Un viejo blues dice que los hombres no entienden lo que las chicas

saben, y no hay mucho más que agregar. No hay por qué andar regalando la clave de acceso al gran favorito.

Se lo puede ver en *Mi familia*, como el donante de semen de una pareja lésbica, que aparece en la vida de las mujeres cuando los hijos, ya adolescentes, deciden buscarlo. La película de Lisa Cholodenko levantó admiraciones e indignaciones, especialmente por la escena en que una de las mujeres de la pareja, la que interpreta Julianne Moore, se acuesta con el Sr. Ruffalo y al encontrarse con su erección la saluda con un «Hola» de tremenda alegría. Muy políticamente incorrecto, seguramente, pero tan comprensible. La directora sabe muy bien lo que hace, cómo sabe: si una mujer que hace veinte años está en pareja con otra mujer va a tener una aventura con un señor, y sí, el candidato es Mark Ruffalo. Está divino en la película, un poco grasa con mucho jean y canutillo, un bronceado tremendo, un cuerpo extraordinario (¡lo mandaron a hacer ejercicio!), canturreando a Joni Mitchell, en moto, lugar común del californiano *cool* y exitoso que cualquier otro convertiría en un personaje bastante insoportable, pero el Sr. Ruffalo no falla jamás.

Otra vez, encima, tiene escenas de sexo tremendísimas, que dan ganas de morderse los labios, tan vívidas y cariñosas y torpes y brutales como el acto mismo. Tan vívidas y cariñosas y torpes y brutales como Mark Ruffalo, con ese apellido entre el hombre y la bestia.

10 de octubre de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL HÉROE DE LAS MUJERES

La primera semana de octubre de 2014 se estrenó *¿Puede una canción de amor salvar tu vida*?, la interpretación de las distribuidoras locales del título *Begin Again* («Empezar otra vez»). La película es de John Carney, el director irlandés que había tenido un éxito inesperado con la similar *Once* en 2006. Esta vez la historia es en Nueva York —*Once* era en Dublín— y con el cambio de locación se fue también bastante del encanto. La historia es la de Gretta, una cantautora inglesa que llega a la gran ciudad con su novio. Él también es músico pero acaba de conseguir un supercontrato corporativo, la compañía le paga el alquiler de un departamento fabuloso en Manhattan y, pronto, abandona a Gretta y se convierte en una estrellita insoportable. El casting para este personaje es perfecto: lo hace Adam Levine, el horrible en todo sentido cantante de Maroon 5. Sus escenas bordean lo inaguantable. A Gretta, la chica con una guitarra y el corazón roto, la hace Keira Knightley en un intento de reinvención: pero hay algo en ella, más allá de su obvia belleza y su elegancia, que es poco creíble. Algo envarado, algo aburrido. Las canciones tampoco ayudan: algunas funcionan, otras no, pero la mayoría son predecibles y anodinas.

El título en realidad debería ser «¿Puede un gran actor salvar tu película?». Porque eso es lo que sucede cuando aparece Mark Ruffalo como el ejecutivo (en decadencia) de un sello discográfico indie y de repente vale la pena ver esta historia, todo se llena de interés y de pasión porque él importa en cada una de sus escenas. Porque tiene un entusiasmo contagioso y triste a la vez, porque Dan —así se llama el personaje— tiene confianza en las canciones de esta chica lánguida y de repente uno empieza a tenerles fe también aunque sabe que son bastante ñoñas. Uno quiere que a Dan le vaya bien: acaban de echarlo del sello que él mismo fundó (Distressed Records), su idea del negocio es un poco anticuada pero no tanto, piensa bien, tiene ideas, sabe escuchar; está bebiendo demasiado y a veces toma pastillas y aunque adora a su hija adolescente ella está a punto de sentir lástima por él. Y su mujer (excelente Catherine Keener en un papel pequeño) lo trata como a un amigo incorregible. Dan no se merece esto porque… porque lo interpreta Mark Ruffalo, el actor más empático del cine en este momento, el que suele ser lo mejor de casi todas las películas en

las que participa, un tipo que puede ser sensual, tierno, maníaco, chiquilín, varonil y depresivo en una sola escena. Un actor que, además, sabe exactamente qué hacer con su mediana edad (casi cuarenta y siete años): no se desespera por estilizar músculos y ganar abdominales, deja que sus rulos crezcan libres y canosos, pero a no confundirse: el desaliño tiene un límite y no hay que pensar que Mark Ruffalo es un hombre común, el «accesible» y todas esas tonterías. Al contrario: Ruffalo es el caso de uno en un millón, un huracán de carisma, hace todo bien y todo lo hace como si fuera fácil, es *cool* y es vagamente melancólico y tiene los labios rojos y la piel bronceada de un *surfer* ocasional. Uno se imagina que huele a sol y cigarrillos, a alguna colonia no demasiado cara, a cannabis y a cerveza helada.

Mark Ruffalo es, además, el último Hulk. Todavía no tiene película propia con el personaje y solo apareció en *Los Vengadores* (ahora mismo está rodando *Los Vengadores: Age of Ultron*, la segunda parte de la saga de Marvel). Se merece ya mismo su película porque es el mejor Hulk de la pantalla por kilómetros: Eric Bana resultó aburrido y Edward Norton incomprensible. Ruffalo entendió la desdicha del personaje y lo interpretó como lo hacía Bill Bixby en el clásico de la tele e incluso un poco mejor: bajo la ropa arrugada su Bruce Banner guarda el enorme atractivo de un hombre roto, un hombre que nunca debe perder la calma si no quiere convertirse en un monstruo verde. Escrito así parece una tontería: interpretado en la pantalla por Ruffalo se convierte en una tragedia cotidiana y hasta en una metáfora sobre el varón y la violencia y la testosterona. Es así de talentoso y ningún personaje es banal si le cae a él.

Y, por supuesto, está su falta de vanidad mezclada con el evidente respeto que tiene a su trabajo y a sí mismo. Que es como decir: Mark Ruffalo tiene dignidad. Y también tiene humor. Por eso puede ser Hulk y Larry Kramer en *Un corazón normal*. En esa película, además, Ryan Murphy le da una escena de sexo magnífica con el guapísimo Matt Bomer: habría que hacer un seleccionado de Mark Ruffalo y sus escenas de sexo. Es esa ausencia de vanidad: muestra su cuerpo entero, es bajo, peludo mediterráneo, tiene la cintura ancha y los brazos duros, protectores. Así, sin ángulos especialmente favorecedores, mete la cabeza entre las piernas de Meg Ryan (*In The Cut* de Jane Campion: de antología) o abraza con divertida fiebre a Julianne Moore en una camita rotosa en *The Kids Are All Right* (2010) de Lisa Cholodenko y lo hace con la misma naturalidad con que se pone ropa apretada y sufre un peinado atroz en *Zodiac* para hacer del policía David Toschi o modestamente se queda en un segundo plano en *La isla siniestra* de Martin Scorsese para cederle toda la pantalla a Leonardo Di Caprio.

Ah, y además en la vida real es militante por el matrimonio

igualitario y los derechos LGBT; también milita a favor del derecho al aborto: hace poco dijo «no quiero que mi país vuelva a los días en que mi madre se vio obligada a terminar un embarazo no deseado de una manera sucia y degradante». Su madre es pintora: él la promociona en redes sociales. Y también se ocupa de varias causas ecológicas que lleva adelante con bastante ingenuidad (pero está perdonado). Nació en Wisconsin aunque parece un italiano de Chicago o Brooklyn; su hermano menor, que era peluquero, fue asesinado en Los Ángeles en 2008 y él superó la depresión mudándose con su esposa a un pueblo del norte del estado de Nueva York, donde vive con sus tres hijos. Hace diez años tuvo que operarse de un tumor cerebral que, aunque resultó benigno, le dejó la cara paralizada por meses. Hace poco se burlaron un poco de él porque apoya a Bernie Sanders, el único socialista en el Congreso de Estados Unidos, pero él dijo que esperaba esas risas, que son normales cuando uno es famoso y quiere hablar como ciudadano.

En la mejor escena de *¿Puede una canción de amor salvar tu vida*?, Mark Ruffalo y Keira Knightley están en un banco de plaza, de noche, escuchando canciones con auriculares, compartiendo iPod. Y él, Dan, dice que lo mejor de la música es esa capacidad de volver mágica una escena banal, como ahora, que ellos dos están mirando a los adolescentes jugar con sus bicicletas y las luces de la ciudad y los policías levantando borrachos y parece otra cosa, algo hechizado, algo inolvidable. Dan ganas de decirle no, Mark, es tu presencia la que produce esta pequeña magia, esta ilusión de intimidad con la distante Keira, esta noche en Nueva York con Stevie Wonder y tu barba manchada de gris que enamoraría a cualquiera en cualquier ciudad del mundo.

5 de octubre de 2014,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA LOBA

Tenía veintiún años en *Betty Blue*. Era 1986 y parte de una generación se enamoró de ella haciendo de loca, con un tatuaje en la espalda que no se veía del todo, y eso a pesar de que Béatrice Dalle estaba tanto tiempo desnuda durante esa película en la que clavaba cuchillos, rasgaba mejillas con peines, se cortaba el brazo, incendiaba una casa y secuestraba a un niño; esa película en la que empezaba burbujeante y terminaba catatónica. Antes de *Betty Blue*, Béatrice era una celebridad anónima del ambiente punk parisino. Se había escapado a los catorce de Brest, su ciudad natal de Bretaña, y cuando se hizo famosa ya estaba casada con un pintor del que se divorció pronto. Pero conservó el apellido, y decidió no abandonarlo nunca cuando él se suicidó. Loco por ella, dicen.

Béatrice Dalle no es una elegante belleza francesa, no es Audrey Tautou ni Vanessa Paradis ni Juliette Binoche. Béatrice Dalle es una bestia, hermosa como una felina salvaje, es decir: es bello ver a una leona caminando en toda su gloria, pero el panorama cambia cuando la gran gata tiene que alimentarse y destroza un antílope, y entonces se le ven los dientes, los rugidos, el hambre. Sigue siendo linda, pero más vale tenerla lejos, más vale que ella se quede en su reino, porque compartirlo puede ser peligroso. A Béatrice Dalle le dicen «la gran boca» y no porque hable de más (o no solamente) sino porque tiene en efecto una boca enorme, de grandes dientes, con las paletas tan separadas que podrían aferrar un cigarrillo, y los labios amplios y desdeñosos. Rupert Everett fue su amante y dijo: «Ella era hermosa y horrible. Si le tiraba el pelo para atrás, su cabeza tenía la forma de la de un elfo del bosque. Pero era bella, y se trataba de una belleza que al mismo tiempo abrevaba en las meseras iluminadas por lámparas de gas de Manet y la París de entreguerras. Una belleza prebótox, sin entrenamiento.»

La divina Béatrice vivió diez años con un *rapper* llamado Joey Starr, estrella del género en Francia, un chico que supo vivir en las calles (y en las catacumbas y los túneles que serpentean debajo de París). Una vez fue presa por robarse joyas y meterlas en sus altas botas. Otra por tenencia de estupefacientes. La última fue en Miami

por tenencia de cocaína, mientras filmaba con Abel Ferrara. Desde entonces es «visitante no grata» en Estados Unidos. Igual, a pesar de que no pudo repetir el éxito de *Betty Blue*, su presencia carnívora provocó turbulencias en películas de Assayas, Haneke, Jarmusch y especialmente Claire Denis, que volvió a fetichizarla y la retrató como mujer caníbal-vampira en *Trouble Every Day* (2001), donde era Coré, una excientífica que había probado una medicina que le desataba el deseo hasta llegar al hambre: en la película se come a un chico que osa intentar ingresar a su casa (vive encerrada, al cuidado de su marido, el impresionante actor negro Alex Descas). Coré se la pasa cubierta de sangre y apenas puede hablar. Pocas veces una actriz y una directora se embarcaron en un retrato tan valiente de la violencia del deseo.

En 2006, Béatrice se fue a hacer trabajo voluntario a una cárcel. Allí conoció a su hasta hoy marido Guénaël Meziani, preso por golpear y violar a su novia. La prensa francesa espera el desenlace de una pasión que consideran el peor error. Y ella da más miedo que nunca ahora que filmó *À l'Intérieur*, de Julien Maury y Alexandre Bustillo (*Inside*, 2007), donde interpreta a La Femme, vestida de negro, entre reina gótica y motociclista nocturna; una mujer sin nombre que quiere quitarle el bebé del vientre a una embarazada (sin que medie el parto). *Inside* es una de las películas más gore que se hayan rodado alguna vez. Béatrice rabiosa y con tijeras se las arregla para encabezar el mayor baño de sangre del cine francés. Al principio, La Femme es muy chic. Pero más tarde, entre gritos y crueldad extrema, cuando mira a través de su largo y fino pelo negro, las mejillas ensangrentadas, sus labios entreabiertos revelan a una predadora, a una mujer lobo.

19 de julio de 2009,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

RETRATOS A MANO ALZADA

REINA DE CORAZONES

Los números de Adele son asombrosos. A ella, que acaba de cumplir veintitrés años, deben hacerla temblar. En marzo de 2011 su segundo disco, *21* (la edad en que lo grabó), llegó al n.º 1 en Gran Bretaña, su tierra natal. Semanas después, llegó al mismo puesto en Estados Unidos. Su single «Someone Like You» también alcanzó la cima y Adele se convirtió en mujer récord: primer artista británico en tener álbum y single en el Top 5 al mismo tiempo desde… los Beatles, en 1964. Once semanas después, el disco seguía en el mismo lugar y se cumplía otro récord: Adele desplazó a Madonna, que hasta entonces había sido la mujer con mayor permanencia en el número uno (las nueve semanas de *The Immaculate Collection*).

La chica de los récords nació en Tottenham y su madre la crió sola en el sur de Londres. Era fanática de Spice Girls y Korn y Jeff Buckley hasta que vio la tapa de un disco de Etta James y se lo compró por la foto, quería copiar el peinado. Después, cuando escuchó a Etta, se volvió loca: esa era la música que estaba esperando. En el colegio de arte de Croydon al que asistió, grabó algunos demos y sus amigos los subieron a MySpace. Ahora los ejecutivos ya no descubren talentos en bares: los descubren online. Así descubrieron a Adele, aunque ella también cantaba en bares con su guitarra, a veces para cuatro personas. XL Recordings le hizo un contrato cuando supieron que esas canciones que parecían clásicos llevaban la firma de Adele, que tenía diecisiete años. Su primer disco, *19*, tuvo éxito pero no pudo destacarla de entre el montón de chicas inglesas que hacen soul de ojos azules: la salvaje Amy Winehouse, la prolija Duffy, la estrella pop Joss Stone.

Hubo que esperar. La compañía confiaba en ella. La dejaron elegir productores para su segundo disco, y Adele quiso trabajar con Paul Epworth (Florence & The Machine) y Rick Rubin. Al mismo tiempo, se estaba separando de su novio. Y la estaba pasando horrible. Las canciones empezaron a salir. El disco blues góspel enojadísimo de «Rolling in the Deep»; la tristeza algo country, al borde del cliché, de «Don't You Remember»; la aceptación amarga de «Someone Like You». Fue esta última canción la que la convirtió en superestrella. La cantó

en los Brit Awards 2011, sola con un piano, el cabello recogido en un rodete prolijo, elegantes aros de diva, vestido negro, pestañas postizas, boca en forma de corazón. Toda la canción estuvo a punto de llorar y la cantó con una voz enorme, algo ronca, extraordinaria, que dejó a todos mudos y tembleques. En YouTube vieron la actuación seis millones de personas.

Adele, bocasucia, borrachina y con un acento impenetrable, parece ser el reemplazo de Amy Winehouse, más talentosa y más interesante aunque ahora sumida en una espiral de autodestrucción y angustia. Pero Adele tiene algo más. Algo cercano, inmediato: Adele parece adorable, también parece difícil, parece triste y parece la más divertida compañera de copas. Siempre hubo en Amy un blindaje, un estilo perfecto, casi mecánico, que contrastaba demasiado con su cuerpo frágil y su autodestrucción; donde Amy Winehouse es inescrutable, Adele es peor que un libro abierto: es un libro con todas las hojas desprendidas. Adele llora por los rincones, se ríe a los gritos, dice que no puede escribir sin estar borracha y encerrada «pero eso es probablemente porque soy joven y dramática y no sé cómo canalizar la alegría». Putea tanto que es difícil llevarla a la tele, siempre usa grandes suéteres negros y se niega a ser un «ejemplo» para las chicas con sobrepeso: «No es algo que quiero tomarme como una causa. Me gusta comer, me gusta beber, me gusta fumar, no me gusta ir al gimnasio, pero no sé si va a ser así toda la vida. ¿Y si mañana adelgazo por cualquier razón? No quiero mantenerme gorda para ser un modelo de nada. Sospecho que voy a seguir siendo gorda pero bueno, no tengo la bola de cristal.» A veces, como en un memorable show en el Cavern de Liverpool, canta despeinada, con una media cola desprolija y sin maquillaje: es muy hermosa, parece que llegó corriendo, o acaba de despertarse, o sencillamente es una mujer a quien le importa muy poco su aspecto, pero siempre, siempre, parece cómoda y segura, como si tener una voz deslumbrante y haber desbancado a Madonna fuera lo más natural del mundo. La llaman «la reina de los corazones rotos» y algunos la acusan de que sus canciones son lugares comunes, la misma música y letra de siempre para contar el amor desdichado. Pero ella seguramente sabe que los esnobs que piden *beats* y cosa rara también deben llorar en el baño cuando escuchan sus baladas de adiós, con esa voz que parece traerlas desde los años cincuenta para apuñalar por la espalda con su franqueza desarmante, su dolor primerizo, su antigua juventud.

3 de julio de 2011,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA MUJER ENCONTRADA

«Me gustan las películas sobre chicas que son capaces», dijo Drew Barrymore al explicar por qué debutó como directora con *Chicas muy bravas (Whip It)*, la historia de una jovencita que encuentra su pasión en el *roller derby*, bestial competencia y deporte de muchachas sobre patines que se dan unos empujones descomunales mientras corren por una pista rodeadas de fans arengados. La protagonista es Ellen Page; su némesis es Juliette Lewis en un regreso magnífico, zarpado: a los cuarenta está más linda que nunca, ya definitiva y gloriosamente loca. Y haciendo un papel pequeño, de mujer que cuando se sale de las casillas rompe la boca de una piña o las caderas de un empujón, está Drew Barrymore, detrás y delante de las cámaras, haciendo un cuento de hadas-historia de iniciación que está francamente muy pero muy bien. Es otra producción de su compañía, Flower Films, que Drew dirige desde 1995, cuando tenía nada más que veinticinco años.

Drew Barrymore, a los treinta y seis, es la mujer más capaz de Hollywood, ciudad de la que es princesa vía su familia de actores, que además de un talento descomunal tuvo un gusto destructivo por la bebida y otros vicios. Basta ver a su abuelo John en programas de televisión, todavía elegante y atractivo, pero destrozado por el alcohol, incoherente, penoso, tristísimo. Ella empezó con muchos problemas también. Fue una estrella infantil, arranque por lo general desventurado en el negocio. Fue Gertie en *E.T.*, esa deliciosa niña rubia; Steven Spielberg, el director, es su padrino. Después fue Charlie en *Firestarter*, una película de terror basada en una novela de Stephen King. Estaba extraordinaria: Drew Barrymore era una gran actriz infantil. Pero pronto todo se fue al demonio, a los trece años Drew ya era alcohólica, fumadora y adicta a la cocaína, su padre (John Barrymore Jr.) la había abandonado y su madre la usaba sin escrúpulos al punto de que la niña paseaba su desdicha por los bares (¡a los trece!) tomando merca con los descarriados hijos de Sophia Loren. A los catorce intentó suicidarse. A los quince estaba en rehabilitación y publicaba *Little Girl Lost*, su extensa autobiografía. Extensa. A los quince.

Y entonces venía una parte igualmente difícil: cómo escapar de dos

maldiciones, la de los Barrymore y la de las estrellas infantiles. Al principio, Drew lo intentó con personajes de adolescente descarriada, en vena autorreferencial: *Gun Crazy, La historia de Amy Fisher, Poison Ivy*. Le fue relativamente bien. Al mismo tiempo se convertía en una mujer hermosa, de sonrisa soleada, y una cara antigua, de boca en forma de corazón. A los diecisiete posó desnuda en *Interview*, fue la cara de una memorable campaña para Guess? y se hizo íntima amiga de Courtney Love (Drew es madrina de Frances Bean Cobain). A los veinte posó desnuda en *Playboy*. Era extraordinaria, con los ojos verde ámbar y el pelo rubio corto, una cintura mínima y esa sonrisa. Ese mismo año le bailó y le hizo un *topless* para su cumpleaños a David Letterman, uno de los mejores momentos de la historia de la televisión. Mientras tanto, se casaba y descasaba con cantidad de muchachos olvidables.

Y a mediados de los noventa le encontró la vuelta. Drew, a quien todo el mundo consideraba incapaz de todo candor, decidió interpretar heroínas románticas. No tontas eh, tontas jamás: chicas de fantasía. Chicas a las que todo les sale bien. Chicas que florecen. ¿Las chicas que quería ser? En 1998 hizo *Ever After*, su versión de la *Cenicienta*. En 1999 debutó con Flower Films en *Jamás besada* —una Cenicienta de *high school*— y produjo el clásico indie *Donnie Darko* de Richard Kelly. En el medio se divirtió con un cameo en *Scream* y cantó en *Todos dicen te quiero* de Woody Allen. Fue una chica a la que amaban incondicionalmente, aunque se olvidaba del enamorado cada día en *50 First Dates*; fue Dylan, la más bestia de *Los ángeles de Charlie*, el gran superéxito de su compañía; filmó con los Farrelly *Fever Pitch* y volvió a posar desnuda para *Rolling Stone*: tan hermosa como a los diecisiete pero distinta, no tan delgada, más deseable, siempre orgullosa, ¡y esa sonrisa! En 2009, su debut como directora le trajo buenísimas y sorprendidas críticas (siempre queda algún desconfiado) y el 2010 su primer Globo de Oro como actriz por su interpretación de Edie Bouvier en la versión de HBO de *Grey Gardens*. Recibió el premio diciendo que estaba yendo a la ceremonia desde los siete años. Estaba elegante, imperial, ella que puede ser la chica más zarrapastrosa del brazo de su exnovio, Fabricio Moretti, de The Strokes. Ella que puede ser todas, y todas quieren ser Drew Barrymore, una chica nacida y criada en la industria con algo de dureza callejera, algo de hippie de Venice Beach, algo de realeza, algo de reventada, algo de *groupie* de backstage, de empresaria, de jefa, de rockera, de niña bonita y mujer peligrosa. Y esa sonrisa.

19 de diciembre de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA HERIDA INVISIBLE

Siempre se pareció a un león, los ojos azules pequeños y separados, un poco perdidos en rasgos amplios, la melena, la boca amplia de labios finos, una obvia pereza y, cuando hace falta, capacidad para la furia, el despliegue de la fuerza física y el daño. Envejece extraordinariamente Jeff Bridges, como nadie: tiene un cuerpo fantástico, grandote, ágil, y la melena ahora es opulenta y gris: hippie rico, fumón, *surfer* californiano, hombre de Los Ángeles e hijo del *showbusiness*, todas cosas que resultarían un poco odiosas si fuera otro pero a él le quedan perfectas porque no hay nadie más *cool*, porque Jeff Bridges es el hombre capaz de poner una de sus enormes manos en los hombros de una, y una se relaja, y le acepta esa tuca, y ya no le agarra la neurosis panicosa con el porro, y mira la puesta de sol en Malibú o por ahí cerca y de repente se da cuenta de que vivir está muy bueno y que la espalda de Jeff Bridges es un milagro de la naturaleza, puro poderío ancho y pálido, y si lo sabrá Maggie Gyllenhaal, que se la acariciaba por fuera de la camisa de jean en *Crazy Heart* (2009), donde los dos estaban fantásticos pero especialmente él, porque andaba vomitando en tachos y con la bragueta desprendida porque le apretaba una panza importante y sin embargo era más sexy que cualquiera que le pusieran al lado. Cantaba además en *Crazy Heart*, y el que no tenga la banda de sonido vaya ya corriendo a buscarla porque es fantástica, y hay que detenerse en «Brand New Angel», una balada donde Jeff demuestra que además canta increíble, una voz cálida, profunda y sin embargo débil, y que en otra vida capaz podría haber sido una estrella del country, pero mejor verlo en películas.

Lo contradictorio, lo enloquecedor, es que Jeff Bridges da una imagen, digamos, protectora y apacible: sabemos que en la vida real hace más de treinta años que está casado con su bella esposa, que saca fotos y junta tapas ridículas de discos, que su vida es sumamente liviana, que lo quiere todo el mundo y que jamás hizo un escándalo de ningún tipo. Pero al mismo tiempo los personajes que mejor le salen son hombres desolados: encantadores y graciosos pero que no pueden evitar arruinarse la vida, distanciarse, correrse, escaparse; es agua entre los dedos este hombre grandote, cómo puede ser que abrace

pero no quiera, que haya un punto de fuga en sus ojos chicos y brillantes, un punto que dice «la paso bien pero eso es todo, hasta acá adentro no llega nadie». Así es Duane de *La última película* (1971, Peter Bogdanovich), que se enamora, pero ¿de verdad le interesa?; así es Jack de *The Fisher King* (1991, Terry Gilliam), con su depresión, su malhumor y su gracia, y esa mujer que lo quiere contra toda sanidad (extraordinaria Mercedes Ruehl); así es Ted Cole de *The Door in the Floor* (2004), una adaptación de la novela de John Irving *Una mujer difícil*, donde es un padre que perdió a sus hijos y no puede consolar a su esposa, ni consolarse, entonces se desvanece pero a la vista de todos porque se la pasa medio desnudo y con una presencia tan contundente que cuesta entender que no hay nadie, o casi nadie, allí en todo ese espacio que ocupa Jeff Bridges. Quizá eso lo haga un actor tan bueno: esa distancia, ese misterio que guarda un hombre que parece todo menos misterioso, un hombre que dice «maaan» cada diez palabras, que usó su propia horrible y comodísima ropa en la película que lo volvió leyenda, *The Big Lebowski* (1998, Joel Coen), que es tan canchero y amable y querible y osuno. Un día soleado que de pronto se vuelve frío cuando cae la noche, y esos ojos pequeños de Jeff Bridges ya no son los del mejor amigo y compañero, ahora están helados y son los de un león aburrido, son capaces de abandonarnos ahí, en la oscuridad, mientras él sigue y les sonríe y abraza a otros, sin mirar atrás jamás.

29 de agosto de 2010,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

TODOS DICEN TE QUIERO

Hacia 2013 la carrera de Keanu Reeves parecía haber entrado en un callejón triste, ahí donde mueren las estrellas cuando no se convierten en iconos, el lugar en el que, años después, alguien busca y ejecuta una operación rescate, a veces demasiado tarde. Por esa época se decía de Reeves que era un solitario, de duelo por la muerte de su pareja y de su hija, una niña que murió al nacer. Había fotos que se compartían con el título de *Sad Keanu* («Triste Keanu»): se lo veía alimentando a las palomas en un banco de plaza, como un jubilado —el jubilado más guapo del mundo, claro está—. Venía de hacer películas muy malas como *47 Ronin* o la *remake* del clásico *sci-fi The Day the Earth Stood Still*, donde aprovechaba por un lado sus rasgos orientales —su familia paterna es chino-hawaiana, la madre es inglesa, él nació en Beirut— y por el otro la frialdad tecno que le dio Neo, su personaje de *The Matrix*. Reeves no era un chiste, pero volvían, insidiosas, las menciones a su escasa versatilidad y al lejano personaje mamerto de *Bill & Ted Excellent Adventure* en 1989, donde componer a un joven abombado lo encasilló, relativamente, o al menos dejó la idea en la imaginación popular de que era tan atractivo como, digamos, de escasas luces.

En 2014, todo cambió para Keanu Reeves. Ese año protagonizó *John Wick*, la primera película de una franquicia insólitamente exitosa donde él es un exasesino a sueldo de la mafia rusa. Wick (más conocido como Baba Yaga) es viudo y, en aquella primera película, vive con su perro, a quien se aferra casi como último puerto en su duelo. Cuando el perro es asesinado, empieza la acción y la matanza. *John Wick* es una saga de venganza, mejor que la mayoría, pero su enorme éxito resultó sorpresivo. Es otro capricho. Y a ese capricho le siguió la explosión de amor por Keanu Reeves en redes.

Por un lado, empezaron a circular las historias de su afabilidad. La del aterrizaje de emergencia en Bakersfield, California: Keanu se puso al hombro a los pasajeros aterrados, pagó comidas y en la combi que los llevaba a un destino más seguro les contó historias sobre el área y les pasó música, para que la situación se relajara. Esto se sabe porque existe Instagram y fue publicado en una *story* que otro fan preservó.

Octavia Spencer, la actriz ganadora del Oscar y productora de *Green Book*, contó que cuando ella recién llegó a Los Ángeles, desde Alabama y sin un peso, tuvo un problema con el auto, que se le quedó. Y nadie se le acercaba, el auto estaba sucio, los angelinos son individualistas. Hasta que Keanu paró en la moto y le dio una mano. «Desde entonces voy a ver todas sus películas, porque fue el tipo más amable del mundo», dice ella. «Pero no se lo digo porque yo estaba sucia, la ropa con agujeros, no quiero que me recuerde así.» Bueno: si Keanu leyó las declaraciones de Octavia, ahora lo sabe. También se lo fotografió conversando con uno de los miles de *homeless* de Los Ángeles, donde él vive, y es público que dona mucho dinero a varias fundaciones que investigan temas de salud, algo que hacen muchas celebridades pero cobra otra dimensión cuando se sabe que su hermana, Kim, tuvo leucemia (está curada, después de diez años de tratamientos). Las anécdotas sobre su candor, buena predisposición y generosidad son virales: la última se relaciona con una fan que le habló durante un panel de presentación de *John Wick 3* (que está en cines en Argentina ahora mismo); ella le dice que su marido e hijo se llaman Neo y Constantine, como dos personajes de Keanu. Y que quiere una foto con él, si es posible, después. Un compañero de panel reacciona mal, la trata de desubicada. Keanu, sin embargo, lo pone en su lugar y dice que por supuesto va a sacarse la foto. Y cumple, largamente. También se hizo viral su entrevista en *Late Show With Stephen Colbert*: Colbert le pregunta qué piensa que sucede después de la muerte y él, sin ironía, dice: «Lo que sé es que quienes nos aman van a extrañarnos mucho.» Inevitable pensar en su novia Jennifer Syme y en River Phoenix, su mejor amigo de juventud y compañero en un par de películas, la más importante por supuesto *Mi mundo privado*, de Gus Van Sant.

La última hazaña es una pequeñez pero se agiganta en estos días: Keanu nunca toca, en las fotos, ni a sus fans ni a las compañeras de elenco. No evita el contacto porque sea frío, sino por respeto. Es posible que algunas deseen ese contacto pero los protocolos de la interacción pública con las mujeres han cambiado y Keanu, a los cincuenta y cuatro años, se pone a la orden. O quizá no se dé cuenta y se trata de una reacción espontánea y no tan calculada. Pero la red sí se dio cuenta, y amó el gesto declarándolo el novio de internet. Hace apenas días, se presentó el tráiler del videojuego *Cyberpunk 2077*, que se lanzará en 2020 para PlayStation 4, Xbox One y PC. Cuando lo mostraron, la sala se vino abajo ni bien reconocieron a Keanu. Y cuando él salió a hablar, apenas pudo hacerlo de tanto grito de adoración.

Más allá de lo efímero de este capricho, o de su propia condición de último metejón online que puede desvanecerse en horas, Keanu

Reeves se merece esta atención y este reconocimiento. Su carrera renació: las películas de *John Wick* son lo que son, pero funcionan, gustan y reinventarse con tanto éxito después de los cincuenta, en Hollywood, no es fácil. Está más atractivo que nunca, cuestión que comprendió la marca Yves Saint Laurent, que lo eligió como su modelo para la colección otoño-invierno 2019 (las fotos, gloriosas, también rompieron la red). Y está su historia en pantalla. Las películas enormes como *Matrix, Speed, Punto límite* y ahora *John Wick*; esos clásicos de la categoría «cada vez que la pasan la veo» como *El abogado del diablo* o *Constantine*. Y, por supuesto, ese hito de los noventa que es *Mi mundo privado* donde, como Scott Favor, era la encarnación del joven bello e inalcanzable, un chico rico que elegía las calles y la prostitución porque podía, porque estaba lleno de la impunidad de un semidiós. Su actuación no es tan recordada ni tan buena como la de River Phoenix, que era un monstruo, pero resulta fundamental y ha crecido con el tiempo. Hay algo entre lánguido, juvenil y altivo en su presencia que nunca lo abandonó del todo; pero a todo eso le agregó calidez. Resulta imposible no alegrarse por él, porque siempre pareció alguien humilde y decente; en estos años duros y cromados, en los que ser irónico e ingenioso es la armadura requerida, una superestrella buenaza es una especie de alivio y su popularidad, que derrocha afecto, es un pequeño acto de justicia de la cultura pop.

16 de junio de 2019,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

ESTA BOCA ES MÍA

Hay cierta verdad, pero mucha injusticia en la noción más apresurada sobre Steven Tyler: que es un Mick Jagger de segunda mano. Están las similitudes, por lo demás, muy claras: la impresionante bocota —hubo un mito que hablaba de una cirugía estética para lograr el parecido de los carnosos labios—, la androginia y el carisma de *frontman* rockero hipersexuado. También las canciones de la primera época, clásicos Stones como «Mama Kin» o «Chip Away the Stone» y la sociedad con el guitarrista Joe Perry: si Jagger-Richards se hacían llamar los Glimmer Twins (Los Gemelos Brillantes), Tyler-Perry se bautizaron los Toxic Twins en honor al altísimo consumo de sustancias que compartieron durante toda la década del setenta, años del primer reinado con Aerosmith.

Pero fue justamente durante esos indulgentes años setenta que Aerosmith y Steven Tyler encontraron su sonido y su imagen propios, lejos de los Stones y desde Boston —ciudad muy poco rockera—, inventando una forma de rock norteamericano poco prestigiosa, pero muy auténtica, con algo del glam de Alice Cooper y KISS, más el amor por el blues, más las power ballads, híbrido de Queen y Led Zeppelin, es decir, la quintaesencia del rock setentista, adorado en el interior del país y mirado con desprecio en las ciudades finas. El tipo de rock que moldeó a una generación y el que escucharon Axl Rose en Iowa y Kurt Cobain en Seattle (en sus diarios, el líder de Nirvana citaba a *Rocks* —1976—, de Aerosmith, como uno de sus discos favoritos).

Y Steven Tyler, con sus *catsuits* de leopardo, sus pantalones de cuero colorado, sus brillos, sus chalinas, su extraordinaria voz —fue y sigue siendo uno de los mejores cantantes de rock del mundo—, se fue convirtiendo en un icono bastante extraño, un chico de Yonkers, Nueva York, hijo de un pianista clásico, bautizado originalmente Steven Victor Tallarico, un chico de la Costa Este que parecía nacido en Sunset Strip, con los micrófonos flameando de suaves telas indias y legiones de *groupies* en su backstage. Tres de ellas marcaron su vida. La primera: Julia Holcomb, de dieciséis años, cuyos padres le dieron a Tyler (de veintisiete) la «tenencia» para que pudieran estar juntos durante la gira. El romance se acabó cuando Julia quedó embarazada

y atravesó un parto inducido muy traumático mientras estaba en el hospital recuperándose de un principio de asfixia (le había prendido fuego a su casa). Un asunto escabroso por donde se lo mire. Después, Tyler se enamoró enseguida de Bebe Buell, que también quedó embarazada, pero ella se lo ocultó. Le atribuyó la beba a su novio de entonces, Todd Rundgren, y recién cuando Steven estuvo limpio de drogas dejó que se encontrara con su hija, la hermosa actriz Liv Tyler. Y, finalmente, Cyrinda Foxe, exestrella de Warhol y ex de David Johansen (cantante de New York Dolls), madre de su otra hija, la también bella Mia Tyler. Steven, mientras tanto, atravesaba un número insólito de sobredosis, olvidaba años de su vida y estaba de gira más tiempo de lo que un humano debería estarlo. Y era capaz de escribir grandes canciones. De la primera era de Aerosmith es «Dream on», la power ballad modélica, y «Walk this Way», un rock con influencias de funk que, gracias a la versión en dúo con Run DMC, abrió la puerta para que el rap se hiciera masivo o, al menos, para que fuera masivamente escuchado por chicos blancos (es decir que sin Steven Tyler no existirían los Red Hot Chili Peppers, ni Jay Z, ni Eminem, quien devolvió el favor en la canción «Sing for the Moment» de su disco *The Eminem Show*, donde samplea, justamente, «Dream on»).

La segunda edad de Aerosmith después de varios desastres personales y musicales comenzó en 1987, cuando los tomó de la mano el exitoso productor Bruce Fairbain y les agregó pop sin caramelizar ni idiotizar el sonido de la banda. Con *Permanent Vacation* fueron más banda de estadio que nunca; pero la locura llegó con *Pump* (1989), que vendió siete millones de discos —canciones como «Janie's Got a Gun», la increíble balada «What it Takes», «Love in an Elevator», «The Other Side»—; y finalmente el megaestrellato con *Get a Grip* (1993): 15 millones de discos, canciones como «Livin' on the Edge», «Crazy» o «Crying» y videos que los presentaron a una nueva generación protagonizados por un verdadero sistema estelar *teen* de la primera mitad de los noventa: Stephen Dorff, Alicia Silverstone, Edward Furlong, Jason London, además del debut de Liv Tyler en la pantalla como una alumna de escuela católica que hace *strip dance* (muy liberal papá, por decirlo de alguna manera), e inolvidable esa gloriosa chica, apenas legal y también de Josh Holloway, que entonces era apenas un jovencito hermoso y con los años sería Sawyer en *Lost*.

Y Tyler lentamente se convertía en un drogadicto adorable, con un estilo femenino y algo simiesco, extrañamente sexy y atractivo. Ahora, en 2011, a los sesenta y tres años, traspasó otra frontera: recuperado de una importante cirugía de garganta, de una caída del escenario que casi lo deja cuadripléjico y de un brutal tratamiento con interferón para paliar el daño de las hepatitis B y C que carga desde hace años,

se encontró sin banda —Aerosmith estuvo inactiva unos cuantos años, se trata de un combo muy disfuncional— y le pidió un trabajo a su manager. Cualquier trabajo. Le ofrecieron ser jurado de *American Idol*. Aceptó. Su participación es una divertida delicia: sigue teniendo una sonrisa increíble, sigue cantando como un demonio, tiene algo dulce y desorientado que le permite comerse con los ojos y piropear con un cero en corrección política a chicas de dieciséis años y que nadie amenace con mandarlo preso (incluso teniendo en cuenta su, digamos, antecedente con las jovencitas). Su ropa sigue siendo extraordinaria, desde los camafeos con imágenes de Mark Ryden hasta el exceso de *animal print* y, sí, esas chalinas vaporosas que parecen volar. Acaba de sacar una línea de ropa que se venderá en Macy's, signo inequívoco de popularidad. En su autobiografía, la apasionante *Does the Noise in My Head Bother You*?, cuenta mucho más de lo conveniente y, sin embargo, no puede sacarse de encima el amor de fans, televidentes y casi cualquiera que lo conozca porque aunque a Steven Tyler lo llamaron durante años Demonio Gritador, por sus agudos, lo deberían haber llamado Demonio de Carisma, porque es irresistible. Incluso cuando se pone plumas y canta canciones empalagosas y horribles como su superéxito «I Don't Want to Miss a Thing», de 1998, su momento Celine Dion.

Aerosmith volvió a reunirse y a meterse en el estudio, tras muchas conversaciones y negociaciones, y la gira que están haciendo, previa al nuevo disco, los trae a la Argentina. Y ahí, sobre el escenario, el talento y encanto algo degenerado de Steven Tyler será impresionante y absolutamente único, para nada segundón, clon de nadie, tan lejos de Jagger, tan cerca de su propia leyenda.

23 de octubre de 2011,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL AVE PHOENIX

Hace dos años, en 2010, Joaquin Phoenix logró engañar a casi todo el mundo y fue tan bueno en la mentira —fue tan buen actor— que casi logra el objetivo falso de su farsa-performance: abandonar la actuación. En 2010 estrenó *I'm Still Here*, falso documental dirigido por su mejor amigo y cuñado, Casey Affleck, donde, con sobrepeso, barba, anteojos negros y comportándose como un tarado confuso y confundido —un idiota de Chateau Marmont, maltratador de su asistente, enamorado de sí mismo, convencido de su relevancia— anunciaba su nueva encarnación como *rapper* en búsqueda de la autenticidad perdida. «Fue su mejor actuación», dice hoy orgulloso Casey Affleck, y los dos cuentan lo mucho que pelearon esos casi dos años durante los que Joaquin se presentó siempre en público como su desconcertante álter ego JP, que logró engañar hasta a David Letterman (y al grueso de los críticos, que hablaron amargamente de la pérdida de semejante talento joven y se preguntaron por qué Casey, si estaba ahí, no lo ayudó, no le dio una mano, no arrancó a su amigo de la degradación).

I'm Still Here es una sátira sobre la celebridad y la cultura *reality*; a veces funciona, a veces afloja, siempre es muy inteligente y con frecuencia demasiado canchera, demasiado mojada de oreja; sin duda resultó bastante insoportable. Sin duda muchos productores dudaron sobre volver a contratar a Joaquin Phoenix después de esa larga impostura, y no solo porque la reacción díscola los irritara. Hay algo que da un poco de miedo en la actuación de Joaquin. Cierto abandono, cierta fuga, un descontrol inquietante. Él está seguro de que consiguió el papel de *The Master* por esa película. «Creo que Paul Thomas Anderson la vio y se dijo: "Este mono va a hacer cualquier cosa." Al final del rodaje me llamaba Bubbles, como el chimpancé de Michael Jackson. Pero está bien: me gusta recibir órdenes.»

Esta noche, Joaquin Phoenix podría ganar el Oscar como mejor actor por *The Master*, por su Freddie, que más que un mono es un extraño perro, enloquecido de fidelidad, pero sin alegría. Posiblemente el premio vaya para Daniel Day-Lewis, que se lo merece. Mejor. A ver si le dan el premio y le arrancan esa extraña tensión que parece tener

siempre encima. Algo vulnerable y peligroso, una encarnación ambulante de la ansiedad, de la madurez desorientada, pero madurez al fin, porque Joaquin Phoenix, a los treinta y ocho, es uno de los pocos actores clase A que parecen un adulto. Ni siquiera parecía joven en *Gladiador*, su primera candidatura al Oscar, a los veintiséis años. La segunda fue por *Johnny & June*, cuando fue asombroso en la tarea imposible de hacer de Johnny Cash (otro gran ejemplo de implosión perpetua: todo el tiempo parece que algo explotara dentro de Joaquin Phoenix y que él tratara de ocultarlo y que fracasara y entonces se abre y queda desnudo; y nadie está más solo que Joaquin Phoenix en la pantalla, dicen que se roba las escenas, que se come las películas, pero lo que sucede es que está solo, y no hay nadie más a quien mirar).

Joaquin Phoenix viene de una familia extraña. Sus padres eran misioneros de los Niños de Dios, y de alto rango: a mediados de los setenta, su padre fue designado por el culto como «Arzobispo de Venezuela y el Caribe». Allí vivían, exhippies ahora sectarios iluminados; Joaquin nació en Puerto Rico. En 1977, los padres abandonaron el culto y juntaron el dinero para el pasaje de vuelta a Estados Unidos gracias a los chicos, que cantaban en la calle. Los chicos se llamaban River, Summer, Rain y Liberty; el propio Joaquin decidió cambiar su nombre por Leaf durante un tiempo porque, sentía, se quedaba afuera de la familia natural. Ni bien se instalaron de vuelta en Estados Unidos, mamá Phoenix se convirtió en secretaria de una representante de actores y, en menos de dos años, logró colocar a cuatro de los chicos en publicidades y al más angelical de todos en una serie de televisión que duró solo una temporada (*Siete novias para siete hermanos*), pero que fue suficiente para que la industria tomara nota y decidiera que River Phoenix era una estrella. Joaquin también actuaba entonces y lo hacía muy bien —en *Parenthood*, de Steve Martin, es maravilloso como un preadolescente triste y enojado—, pero nadie podía acercarse al brillo de River y sus precoces genialidades.

En 1993, cuando River Phoenix murió en la calle en Los Ángeles, en la puerta de un boliche de Sunset Strip, el que llamó a la ambulancia desde un teléfono público —ni siquiera las jóvenes estrellas de Hollywood tenían celulares en esa épocafue Joaquin. La llamada —la voz de un chico de diecinueve años aterrorizado, desesperado— se reprodujo hasta la náusea. Fue esa llamada, la voz quebrada, incluso sus momentos de extraña calma en los que explicaba la agonía de su hermano, lo que volvió famoso a Joaquin Phoenix. Después vino el velorio, y el *paparazzi* que se metió en la funeraria y sacó una foto al cuerpo de River. Y Joaquin dijo que no quería volver a actuar, que no quería saber nada con el medio y la

industria, que eran lugares de carroña y explotación.

Pero dos años después estaba trabajando con Gus Van Sant —el hombre que terminó de convertir a su hermano mayor en un icono con *Mi mundo privado*—, haciendo de adolescente ansioso y criminal, estúpido de amor y calentura, oscuro y abandonado en *Todo por un sueño*. Lo comparaban con River, querían que hablara de River y él nunca lo hizo. O alguna vez, para negar rumores, como cuando se escribió que, durante una escena de *Johnny & June* relacionada con la muerte del hermano de Johnny Cash, Joaquin se había quebrado hasta lastimarse físicamente. «Me impusieron este título de Hermano en Duelo solamente porque no hice mi duelo públicamente. Jamás usé algo de mi vida personal para armar el personaje de Cash. La sola idea me enferma. No necesito usar mi experiencia para un personaje y no entiendo a los actores que lo hacen, salvo que les falte habilidad, imaginación o capacidad de investigar. Yo tengo las tres cosas.»

Públicamente, Joaquin Phoenix no cumple las expectativas de los que lo quieren príncipe tenebroso. No habla mal de su familia y dice que sus padres abandonaron los Niños de Dios antes de que las actividades abusivas del culto dañaran a su familia; y que también lo protegieron, dentro de lo posible, de la exposición de Hollywood. Cuando le preguntan si es un actor de método, se avergüenza y dice que detesta a los actores que hablan de «quedarse en personaje». No se sabe nada de su vida privada —a pesar de sus amistades famosas: Van Sant, los Affleck, Matt Damon, James Gray—, salvo que fue pareja de Liv Tyler, que es vegano y que en 2005 ingresó en rehabilitación por alcoholismo. Es casi todo. Da pocas entrevistas. Dice que su vida es bastante más típica, aburrida y patética de lo que la gente se imagina.

Pero frente a la cámara no sabe ser aburrido. Parece un atormentado, con su labio partido y esa cara rusa, el cuerpo entre desvalido y contundente, la risa desbordada. En la pantalla, Joaquin Phoenix no tiene superficie; es piel demasiado fina, con todas las terminaciones nerviosas y los músculos y la sangre al aire.

24 de febrero de 2013,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

MUNDO PRIVADO. SEXTA PARTE

¡¡¡AYUDA!!!

No funciono. Tengo que asumirlo antes de que mi omnipotencia me lleve a la ruma. Sueño con un batallón de secretarios y sirvientes que solo el dinero que no tengo puede comprar, encargados de dictarme disciplina. Necesito un asistente sentado sobre la mesada que con dedo admonitorio me indique: «¡No fumes en ayunas!» Otro debe estar apostado en la puerta de la rotisería para prohibirme comprar salame y salchichas alemanas, y a continuación arrastrarme hasta el gimnasio aunque el calor me haga sentir que no pedaleo en una bicicleta fija, sino que trato de unir París y Dakar. Un tercero no se moverá de aliado de mi cama por la mañana y evitará que apague el despertador de un manotazo. Estará autorizado a rociarme con agua helada y explicarme que no soy tan encantadora como para que mis jefes y mecenas vanos tengan que soportar constantes faltazos, retrasos y disculpas entre bostezos.

Oh, necesito mucha más ayuda. Alguien que me obligue a comer en la mesa y no en el sillón, apuntando que las migas son difíciles de sacar y quedan espantosas cuando llegan las visitas. Alguien que apague el televisor y me convenza de que puedo morir de sobredosis de E! Entertainment Television. Necesito clases de cocina porque no puedo seguir gastando en *delivery*; además, esas bandejitas de plástico con restos de comida envueltas en papel que se enfrían en la heladera son deprimentes, testimonio de mi desgano y abandono. Necesito anteojeras para evitar mirar vidrieras, y salir solo con cambio chico por si mis ojos encuentran *merchandising* de *El Señor de los Anillos*, alguna fragancia de Givenchy o ese libro que ando buscando hace tanto.

Necesito alguien que me obligue a bañarme cuando la depresión y la dejadez me dicen que nadie se dará cuenta de que mi pelo chorrea grasa. Y otro que me recuerde comprar papel higiénico antes de que sea demasiado tarde. Alguien que me haga ir a la peluquería porque mi cabello no aguanta un minuto más su ausencia de forma, que me lleve al podólogo porque rengueo sin remedio después de un verano de sandalias con plataformón y que me embadurne las uñas de ácido porque no me las puedo seguir comiendo. ¿Cómo recordar los

vencimientos del gas, electricidad, teléfono, alquiler, expensas si no funcionan ni la agenda ni los mensajes colgados de la heladera? Necesito gestores y ayudantes para poder quedarme en la cama todo el día, qué gusto, deprimida en paz. ¡En esta vida moderna no se puede estar triste! Como canta la Martirio, es que no puedo con mi cuerpo, no tengo ganas de nada, necesito una pastilla para ponerme a funcionar, es que estoy mala de acostarme. ¡Ay, si todavía tuviera los vicios! Responsabilizar a mis excesos por la fatiga, la apatía, la desidia. Pero no: esto no es resaca, ni noches salvajes. Es pura y simple desolación. Se me pasará, espero y supongo; ojalá sea antes de que los gatos, famélicos como están, ya que nadie baja a comprarles el alimento, decidan utilizarme como cena.

8 de abril de 2004,
revista *TXT*, Argentina

FLOR DE EDIPO

El otro día estaba almorzando con mi padre y mientras paladeaba los chinchulines meditaba sobre mis problemas con los hombres. Y entonces, cuando levanté la vista y lo vi sonriendo tras los anteojos, caí. Frente a mí estaba el origen del conflicto. Tragué con amargura, y empecé a pensar en los defectos paternos, pero de nada sirvió. ¿Cómo encontrar a alguien que lo supere? Recuerdo que cuando era una púber mugrienta, vergonzosa y oculta tras una amenazante mata de pelo, toda la familia me reclamaba más femineidad y menos timidez. Salvo mi padre, que comprendía la angustia de esa edad tan cruel y me acariciaba la melena. Escuchó cada pena infantil como si se tratara de la náusea sartreana. Jamás consideró mis temores y temblores meras pequeñeces. Imagínense cómo reaccionó hoy cuando un caballero finge escucharme pero en realidad le está prestando atención a Fantino. Dura diez minutos en mi living.

Mi padre nunca naufraga en el universo femenino. Hasta hoy —y está separado de mi madre desde hace años— recuerda cuál es la marca y el color de tintura que ella usa. Jamás falla cuando quiere regalarme una crema hidratante. Siempre corrió desaforado en busca de toallitas femeninas cuando a mí se me acababan —sabe que me gustan con alas, y que reniego del tampón—: siempre me preparó la bolsa de agua caliente cuando me debatía con dolores premenstruales, y nunca dudó en levantarse de la cama a la madrugada si yo necesitaba un analgésico. Imagínense cómo me pongo cuando un señor me ve sufriente en plena menstruación y pregunta si cuando «me baja» estoy cachonda.

Cuando espero en un bar a ese artista bohemio que llega dos horas tarde, recuerdo que mi padre, a pesar de tener dos trabajos, jamás llegó tarde a ninguna de mis obras infantiles, ni me dejó colgada en la puerta de un boliche, ni olvidó llamarme después de un examen… En fin, ¡que mi padre nunca llega tarde! ¡Y la conversación! Con él se puede pasar de política internacional a Gaudí, de Borges a Sebreli, de Melville a Cacho Castaña, de recetas de cocina —es un chef de primera— a J. M. Coetzee, de la Guerra Civil española a J. R. R. Tolkien. Imagínense cómo me sulfuro cuando tengo que explicarle a

un candidato quién es Gore Vidal.

Lo peor es que no soy su nena consentida. Jamás fue un guardabosques. Cuando conviví con él y mi exnovio, compartíamos los desayunos y ellos solían afeitarse juntos. Ante cada uno de mis emprendimientos, deja muy claro que él me acompañará y estará ahí si todo se desmorona, aun en desacuerdo. Ha cumplido. Cuando tiene que aconsejar, prefiere preparar el mejor café del mundo —después del de Starbucks, eso sí— y dar su opinión con amorosa pero firme tranquilidad. Tiene sus defectos —pregúntele a mi madre—, pero eso solo lo hace más humano. Debo sentirme dichosa: muchas mujeres no tuvieron mi suerte, mi padre me enseñó, sin darse cuenta, cómo debe ser tratada una mujer. Por eso adquirí tolerancia cero. ¿Me cagó la vida? Un poco. Pero de la mejor manera.

13 de agosto de 2004, revista *TXT*, Argentina

MAMÁ, MUJER LIBERADA

Cuando cumplí dieciséis años, mi madre decidió que ya estaba en condiciones de aprender a manejar. Según ella, la mujer que no sabe conducir no es totalmente libre. Me llevó a un apacible barrio, me puso al volante y me gritó durante tres horas, indignada ante mi ineptitud. Terminé llorando sobre la palanca de cambios. Mamá nunca volvió a retomar sus lecciones y cada vez que pido un taxi suspira, decepcionada porque su hija no se libera.

Adoro a mi madre. Desconoce los prejuicios. Tiene total independencia económica. Me regala forros. Decora su casa con pósters del Che. No es absorbente. No está obsesionada con la limpieza. Gana juicios. Todos envidian que la vida me haya regalado una madre así. Yo sonrío, orgullosa. Pero por dentro me caigo a pedazos.

¡Es que nunca pude rebelarme! ¡Cómo me gustaría poder justificar mis taras y atribuirlas a una madre castradora! Cuando mis amistades desgranan sus rosarios y cuentan que los echaron del hogar por llegar borrachos, yo recuerdo esas madrugadas en que mi progenitora me alcanzó un balde, me hizo un café, me puso bajo la ducha y contuvo mi angustia adolescente. ¡Quiero renegar de una crianza conservadora! ¡Quiero decirle vieja loca! El sano enfrentamiento generacional, ¿para cuándo? Los necesarios límites, ¿dónde están? Es imposible describir la desazón que provoca tener una madre piola y progre.

Debería ser al revés. Yo, la joven soltera y bonita, tendría que salir todos los fines de semana. Pero no. Ella es la mujer de múltiples planes, y yo la que languidece sentada al lado de un teléfono mudo. Cuando ella tiene un problema, se sobrepone enseguida, y sale a despejarse hacia algún teatro *off* Corrientes, en magnífico vestuario; ante el menor contratiempo, yo dejo de comer y de bañarme y lloro tres días seguidos. Cuando la visito al profundo conurbano bonaerense donde habita, a veces se escuchan disparos en la madrugada; ella se encoge de hombros, acostumbrada a semejante banda de sonido, mientras yo me meto aterrada bajo la mesa. ¿Por qué siempre tiene que dejarme a la derecha? ¿Por qué no se horroriza ante los tatuajes,

la promiscuidad y los excesos? Cuando me fui a vivir con mi amigo gay, sostuvo que ese era el mejor tipo de matrimonio posible. Cuando le aclaro que prefiero amantes antes que novios, declara que es una decisión sabia. Si me tiño el pelo de verde, le parece tan fresco y original. No sé qué hacer. A esta altura, el único enfrentamiento posible sería meterme monja o leer *Ámbito Financiero*; pero mamá me crió en el anticlericalismo y el socialismo utópico, y yo coincido en todo. Desde mi última trinchera la acuso de desidia: solo sabe cocinar arroz blanco. Pero ella retruca: «Hija, pero si tu padre es un cocinero espléndido.» Eso también. Se casó con un hombre útil. Solo queda rumiar la derrota y ofrecerla en adopción a algún amigo hijo sufrido de madre autoritaria. Y escucharlo repetir, hasta que me saltan las lágrimas, que soy una chica tan, tan afortunada.

5 de septiembre de 2003,
revista *TXT*, Argentina

MIS OBJETOS DE DESEO

Yo no sé si esto les pasa a todas las mujeres, tampoco sé si les pasa a los hombres. A lo mejor es una patología mía, exclusiva, propia. Sospecho que alguien más debe sufrirla y que sencillamente no tiene mayor estado público porque, como yo, lo ocultan. Me expreso: cada unos cuantos meses, pongamos tres, yo me enamoro profunda y locamente de un hombre distinto. Pero nunca de un hombre real: siempre de un actor, cantante, celebridad, deportista, uno que haga discos, salga por la tele, en las revistas o en las publicidades callejeras. También me enamoro de chicas, a veces, pero la mayoría de mis amados imaginarios son hombres. Este amor repentino y perecedero nada tiene que ver con mi vida real: allí sigo perfectamente amada y amante y feliz con mi pareja, una cosa no tiene nada que ver con la otra. Igual mis novios y maridos ignoran estas pasiones virtuales: por un lado, nunca se sabe cómo puede reaccionar una persona, por ahí hacen escenas de celos o de desamor que no estoy dispuesta a aguantar; por otro, a veces me enamoro de gente vergonzante y no tengo ganas de andar confesando fantasías bochornosas; finalmente, una tiene derecho a los secretos, me rebelo totalmente contra la compulsión por la franqueza total y la falta de pudor con el compañero o compañera. Hay cosas que ellos no tienen que saber. Seguro hay cosas de ellos que también desconozco y me alegro.

A veces es fácil ocultar el enamoramiento. Por ejemplo: unos meses me enamoré de Kate Moss. Pero ahí miraba revistas, veía desfiles, me bajaba sus fotos y todo parecía normal porque ella es modelo y yo soy una chica que me intereso por la ropa (¡ja!) y además justo habían aparecido esas fotos de Kate tomando merca, entonces era noticia y mi interés parecía más o menos natural. Todavía tengo todas sus fotos en mi carpeta destinada a estas cosas: una mujer exquisita. Todavía miro con amoroso detenimiento una foto en la que está desnuda, en el piso, con su lunar de la pancita… El objeto de amor varía: hace muchos años tuve un romance largo y tormentoso con Rimbaud: todavía más fácil de ocultar porque es un poeta francés muerto —¡lo leo de culta que soy!—, su vida fue muy interesante —¡son apasionantes sus biografías!— y le sacaron nomás unas cinco fotos en toda su vida. Todavía no se me pasó del todo, pero hace unos dos años me sumergí

en los más profundos padecimientos por Colin Farrell: digo padecimientos porque me vi obligada a ver *Alexander, SWAT* y *División Miami* (ninguna de las películas funciona, digamos). El mugriento de Colin es uno de mis fetiches permanentes con amenaza de eterno, pero en la época del pico de amor tuve que tener cuidado porque me conseguí su peli erótica casera, que filmó con una chica de *Playboy*. Decir que la estaba viendo por curiosidad era creíble la primera vez. La vez número veinte era evidente que lo que pasaba era del orden de la calentura. Colin es un amante atento y simpático, con una pija hermosa y gran performance en el terreno de la estimulación a la mujer, y eso que en el video está duro como rulo de estatua (cuánta cocaína consume la gente, la verdad).

Cuando tengo estos romances imaginarios vivo como drogada. Me armo compilados en el MP3 con canciones que sirven de banda de sonido para la historia de amor. Me quedo de madrugada bajando fotos, leyendo entrevistas, con los ojos inyectados de YouTube. Si es un escritor, me compro todos sus libros. Si es un actor, busco hasta el último corto ignoto —así, por ejemplo, una sufrida amiga tuvo que comprarme en París, por alto precio, el episodio «Taggers» de la serie de culto francesa *Le Lyonnais* porque en dicha entrega se juntaban dos de mis enamorados: Cyril Collard (van y se compran su libro y peli *Las noches salvajes* ¡ya mismo!) y Guillaume Depardieu, el indiscutible hombre más lindo del mundo (Guillaume, no Gérard: es el hijo del gordo. Era, porque se murió. No me hagan revivir la desdicha). Si es músico, lo mismo (nunca estuve tan loca de pagar pasaje para ir a ver un show al extranjero, pero no descarto nada).

Cuestión, que ahora mismo estoy atravesando uno de estos episodios, y es del orden de los vergonzantes. Estoy enamorada de Paul McDonald, uno de los participantes de *American Idol*. Uno de los exparticipantes, me corrijo, porque ya lo sacaron —nunca dura lo que me gusta—. Al principio no me lo bancaba, porque es un rubito de sonrisa blanquísima que podría ser el hermano lindo de un Bee Gee, pero me fue ganando. ¡Cantó todas mis canciones favoritas! «Maggie May», de Rod Stewart, «The Tracks of My Tears», de Smokey Robinson, «Come Pick Me Up», de Ryan Adams (Ryan, no Bryan: tan grasa no soy), «Folsom Prison Blues», de Johnny Cash. Vestía un traje inspirado en los que usaba el difunto y por mí adorado Gram Parsons. No sé, no tiene mucha explicación. Me ganó. Cuando se fue se me llenaron los ojos de lágrimas. ¿Y ahora qué hacer, ahora que ya no está compitiendo cada sábado y domingo? Por suerte yo grabo los programas de tele, así que veo las repeticiones cuando puedo —a escondidas, porque yo digo que veo *American Idol* por puro entretenimiento, y en esa declaración hay una mentira pergeñada para hacerme la fina: yo miro *A.I.* porque me enamoré de Paul *y porque me*

gusta mucho. Ya me bajé todas sus canciones —se pueden conseguir después de cada episodio— y las tengo en el MP3 camufladas entre música supercool, cosa que si alguien me agarra el aparato tengo que tener mucha mala suerte para que encuentre a Polito. Lo sigo por Twitter y espero con interés el lanzamiento de su primer disco. Me enfurecí hace una semana cuando supe que empezó a salir con Nikki Reed, una actriz jovencita (él también es jovencito, ejem) que protagoniza *Crepúsculo* —yo odio *Crepúsculo* y todo lo que representa —. Me vi todas sus entrevistas en los sitios de MTV y Idol y demás, y hasta —qué vergüenza— discutí con adolescentes imbéciles en foros; todas las tontas estas aseguraban que Polito canta mal. Qué saben las chicas de ahora. ¡Las jovencitas creen que Robert Pattinson es lindo, que Justin Bieber es una estrella pop y que Kings of Leon es un grupo para tomarse en serio! Está todo perdido.

Ya se me va a pasar. Eso espero, porque desde que se fue del programa sufro, y me estoy cansando de sufrir. Me arreglo, igual, está claro que no es la primera vez (y cosas peores me han pasado, porque me he enamorado de muertos, ¡y hasta he enviudado!). Nomás quiero saber si alguna o alguno más tiene este problema; tengo un amigo con quien comparto la tara —su nombre, claro, quedará en el anonimato— pero no sé si somos nosotros los enfermitos o si estas pasiones pasajeras son parte de la humana fantasía.

19 de mayo de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

EL AMOR ENTRE HOMBRES

Hace años que tolero y no cuestiono una afirmación errónea, desinformada y petulante. La siguiente: los varones disfrutan de ver dos mujeres juntas en situación erótica mientras que las damas no gustamos de ver a dos hombres teniendo sexo. Error. Habrá mujeres que no lo admiten públicamente y otras que todavía no se dieron cuenta, pero somos muchísimas las mujeres que nos calentamos intensamente con la visión de dos (o más) atractivos ejemplares masculinos en actividad amatoria, sea sugerente o francamente porno. ¡Hasta hay un género bastardo que se especializa en esto! Se llama *fan-fiction*, es narrativa amateur y es así: una tiene fantasías con dos protagonistas de, por decir algo, una serie de televisión (pongamos Sawyer y el Dr. Jack; estoy fijada en *Lost* y esos dos chongos me inspiran sobremanera). Como el encuentro romántico erótico no sucede en la serie, las fans —el 90 % son mujeres— les imaginan la historia de amor en episodios serializados, escritos claro está, que se encuentran en internet a carradas (estoy hablando de miles). Este subgénero nacido en la internet se llama *slash* y yo ahora me calmé, pero supe ser muy adicta —pasa que la calidad no es gran cosa y una abandona—. Mi pareja favorita, además de Jack y Sawyer —esos hombres transpirados, rústicos—, es la de Jared Leto y Colin Farrell en *Alexander*, la peor película de Oliver Stone (mucho decir), donde hacen de novios (Alejandro de Macedonia y Hefestión), ¡pero no se tocan nunca! Oliver es un tarado. Se la pasan haciendo trompa y con las boquitas cerca pero jamás el zarpazo. A mí me calentó todavía más. De modo que me dediqué a leer estos textos eróticos —en el archivo web más importante hay, solo de *Alexander*, 924 textos.

Cierto: es medio nerdo este consumo. Si Oliver Stone tuviera pelotas, otra sería la historia. Lógicamente, una termina en el porno gay. Aclaro una cosa: en general el porno gay me parece mucho más calentante que el hetero por la sencilla razón de que allí no hay mujeres humilladas. Decidí nunca más ver ninguna porno «normal» una vez que vi a la actriz esforzándose tanto por tragar esperma que se le llenaron los ojos de lágrimas. Basta para siempre, yo no pienso asistir a la humillación o la saña que es tan evidente en muchas de las películas de Rocco Siffredi. Entonces empecé a investigar por el

erotismo homo y encontré cosas bárbaras. Johan Paulik, por ejemplo, del estudio Bel Ami, el más topísimo de los noventa —ahora los estudios no cuentan tanto—. Bel Ami tenía sobre todo hombres jóvenes de Europa del Este: Johan es eslovaco. Ahora está retirado, desde 2002 es ejecutivo del sello; una pena, porque tiene treinta y seis, qué crueldad espantosa esto de trabajar con el cuerpo, dura tan poco. Bel Ami hacía —uso el pasado porque ahora tienen modelos muy jóvenes y no me gusta más, es para viejos y viejas verdes— una estética pastoral, retozona, lánguida, muy lejos de la mecánica industrial norteamericana y de los cuerpos onda Mapplethorpe, lejos del plástico y la eficiencia. ¡Hasta hablaban! También, como corresponde, eran tremendamente degenerados. Cuestión, que desde entonces le presto mucha atención a lo que viene del este de Europa, tratando de no pensar —o pensar lo mínimo— en la explotación sexual de los países pobres del continente rico. Así llegué a Pavel Novotný, un checo tremendo, de torso escandaloso, a punto de ser bola de músculos (pero no es) y un rendimiento en la actuación absolutamente pasmoso. Y no es un jovencito, no. Algunos duran porque, y he aquí otra injusticia, el hombre en esta industria se mantiene más tiempo, sobre todo desde el advenimiento del Viagra. Pavel, les decía. Hay una película que se llama *Praga Rising* («Praga se levanta»: y sí, es porno, no es sutil) que me dejó pensando un día entero. Un furor. Que no soy la única está claro: hace dos años Pavel hizo bardo en el aeropuerto de La Habana y quedó detenido. Sabemos que nuestros hermanos cubanos se toman a la policía muy en serio, de modo que Pavel estaba en problemas. ¿Quién le prestó la plata de la fianza? Pues George Michael, que cuando no corre, vuela. En la misma línea está Ales Hanak, otro checo (¡qué país!). Tiene unas películas muy grasas donde se va de campamento, que al principio dan risa y después una ya no sabe de qué y por qué se está riendo.

Si lo que se busca es lo sugerido, hay que recurrir a los filmes *mainstream*, que no son muy pródigos, la verdad. Lo que cuesta ver una pija o un beso no se puede creer. Hay otra con Colin Farrell que se llama *Una casa en el fin del mundo*: él se pasea nudo nudo por un pasillo y se le mete en la cama al otro actor, que hace de su enamorado. No me acuerdo de su nombre, no importa. Pero es breve la escena, lo mismo que el beso posterior. Colin es lo más, igual, siempre. Es mal actor, me dicen. Bueno: las chicas saben lo que los hombres no entienden. Está *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, que ofrece un beso en silencio y primerísimo plano entre Ewan McGregor y Jonathan Rhys-Meyers. Yo tenía la película en VHS y juro que se me rayó por completo en ese tramo. Todavía conservo la cinta, de fetichista. Está *Mi mundo privado*, pero entre Keanu Reeves y River Phoenix hay que imaginar demasiado y a veces una está bien de

placer estético y quiere aunque sea un roce. Para eso está *Secreto en la montaña*, la película que más me hace llorar de todos los tiempos (¡mucho más que *Casablanca*, déjense de joder con los clásicos en blanco y negro!). La muerte de Heath Ledger demuestra que este es un mundo sin Dios. *Plata quemada* no me funcionó, pero porque al que quería ver retozando era a Pablo Echarri, no a Eduardo Noriega, el chabón más sobrevalorado del mundo en todo sentido.

Aun así, ustedes notan la sequía. Los varones han podido ver apretando minas hasta en la tele; en cine no me alcanzan los dedos, me acuerdo nomás de Mila Kunis y Natalie Portman; yo misma me caliento pensando en Uma Thurman con Maria de Medeiros. Pero para nosotras es a cuentagotas. ¡Y todo porque a los señores les da miedo que los crean maricones! Entérense y solucionen el tema de su machismo y virilidad como puedan: muchas mujeres quieren homoerotismo gay. ¡Hasta hay historietas, el género se llama *yaoi* y es japonés! No podemos seguir así, esperando festejos de goles a ver si dos futbolistas que nos trastornan se abrazan o se tocan el culo. ¡La dicha que aún siento recordando aquel Mundial que compartieron Nazionale Paolo Maldini y Alessandro Nesta, los dos defensores, todo el tiempo juntos! Yo, al menos, no puedo seguir en la escasez. Muchas mujeres quieren homoerotismo gay. No solo eso: algunas desean porno bestia. Ojalá alguien se oriente y lo ofrezca sin vueltas, ojalá alguien produzca (más) contenido para nosotras, que somos muchas, que estamos con el corazón en la garganta.

Revista *El Guardián*, Argentina

EL MALDITO KAMASUTRA

Con mi amante aventurero decidimos que ya era hora de acudir al saber oriental para ampliar nuestros horizontes. Nuestra imaginación es frondosa pero limitada y seguramente el antiguo manual podría ofrecernos nuevas perspectivas.

Comenzamos por lo más obvio, las posiciones. Juro que es imposible entenderlas por escrito o será que adquirimos un *Kamasutra* traducido por un ignorante guarango. Y esto sin tener en cuenta que la mitad del famoso libro consiste en los rituales de apareamiento de los antiguos indios que tendrán gran valor histórico, pero ustedes estarán de acuerdo en que un capítulo titulado «Mujeres del harén real y la protección de la propia esposa» está por lo menos desactualizado.

Una posición, por ejemplo, indica: «El amante toma los pies de la mujer y ella los de él.» ¿Y? Yo no soy tan elástica. En otra, yo tenía que «dar varias vueltas sobre el pene». Terminé pateándole la cara. Mi amante, que no quería darse por vencido, propuso ir derecho a los dibujitos. Dos o tres eran sensatos, y los pasamos de largo.

En el siguiente, la mujer aparecía doblada hacia atrás, como en «V» pero con los pies tocando casi la nuca, y el hombre detrás, penetrándola vaya a saber cómo, porque nosotros no solo no embocamos, sino que caímos de la cama abochornados y contracturados. La ilustración de otra página mostraba a una mujer suspendida en el aire por poleas, colgando de tres palos dispuestos como un arco de fútbol —ayudada por dos asistentes— mientras el hombre esperaba en alegre erección sobre el piso. Imposible: demasiada producción.

Continuamos: entre unas plantitas muy bonitas, la imagen representaba a un hombre en cuatro patas, pero boca arriba, y la mujer sobre él, con una mano en el cuello y la otra agarrando los pies, haciendo equilibrio. Lo intentamos: mi amante casi se rompe la columna vertebral —y estuvo a punto de morir ahorcado— y yo derramé unas lágrimas, sintiéndome gorda.

Ya desalentados, pasamos a las pociones afrodisíacas. Reproduzco la indicada para reforzar el pene: «Debe frotarlo con los pelos de ciertos insectos que viven en los árboles, luego engrasa el órgano

durante diez noches. Continuar el tratamiento hasta que el pene empiece a hincharse. Entonces debe tenderse en una hamaca y dejar que el pene cuelgue a través de un agujero. Esta hinchazón persiste toda la vida.» No hace falta decir que mi amante se acobardó. Además, ¡cuánta imprecisión! ¿De qué insectos habla? ¿Polillas? En fin. Para dilatar, recomienda una crema de raíces molidas de ¡*nelumbrium speciosum*!, loto azul y *physalis flexuosa*. ¿En qué herboristería se consiguen semejantes yuyos? O este libro es imposible, o mi amante y yo somos muy poco sofisticados en las artes amatorias. Decepcionados, guardamos la costosa edición ilustrada en el estante, junto a la *Ilíada*. A decir verdad, la épica de Homero, con tanto héroe escaso de ropas, me calienta bastante más que este tratado impenetrable.

2 de enero de 2004,
revista *TXT*, Argentina

LA MENTIRA DE LA CUCHARITA

¡Soy arisca! Pero los dioses saben que lo intenté. Cuando le propuse a mi amante que se quedara a dormir, tuve sueños susanitos. ¿Y si descubríamos que había una ligazón más allá del puro sexo, y nos encontrábamos enamorados, mirándonos por sobre una tostada? ¿Y si la estancia se hacía permanente? El universo del «¿Y si …?» es por completo fascinante e impracticable. Lo supe bastante temprano. Después de una tarde apacible con destellos de buen sexo, pasamos a la alcoba. Allí todo se desarrolló con gran entusiasmo y pasión; casi olvidamos que íbamos a dormir juntos. Por pereza, negación, pobre economía doméstica y quizá masoquismo, no tengo cama doble. Ustedes dirán que es una carencia muy simbólica, y tendrán razón. Tratamos de acomodarnos en el escaso espacio —mi amante no es un rugbier, después de todo— y cerramos los ojitos.

A los cinco minutos él estaba roncando como si fuera un jabalí moribundo. Juro que pasé un largo rato en total estupor: nunca había imaginado que este joven de rasgos delicados, tan parecido a un cantante de banda britpop, era capaz de semejantes sonidos guturales que hacían vibrar los vidrios de la ventana. Estaba claro que no sería capaz de pegar un ojo, porque a la contaminación sonora se le sumaban: 1) su brazo rodeándome la cintura e impidiendo cualquier posición cómoda; 2) sus piernas enredadas en las mías en un nudo marinero; 3) su boca que babeaba en la placidez del sueño cerca de mi oreja.

Basta de mentiras: no se puede dormir abrazado a otro. La cucharita es una farsa, una estafa, una construcción de la imaginación. Yo nunca logré descansar en tal posición, ni en el colmo del amor romántico —y no es el caso con mi amante—; la única vez que pude dormir en brazos de un hombre fue en sueños. (Con Gabriel Byrne, si les interesa. ¿Nunca pensaron que Irlanda es un buen destino para el turismo sexual? Aunque quizá sea mejor Croacia: Manuel Puig decía que los hombres más bellos del mundo estaban en Europa del Este, y don Manuel entendía del tema.)

Retomemos. Con la mayor gentileza posible, me desprendí del abrazo predatorio. Entonces él se estiró y se extendió sobre la cama,

dejando solo espacio para mi cola y mi nuca. Por un momento pensé en sacudirlo o patearlo fuera del lecho, pero no quise turbar su sueño. El pobre trabaja mucho. Así que me levanté, arranqué como pude una de las frazadas —en su egoísmo inconsciente se había envuelto en ellas— y me retiré al living, a depositar mi adolorido cuerpo ya contracturado en el sillón. Antes, me clavé una píldora relajante muscular para bajar el nivel de angustia y lumbago.

El cansancio me venció a las cinco a. m. Tuve la delicadeza de no mencionar la tortura nocturna cuando él me despertó con una bandeja de desayuno, a modo de disculpas. «Tenés que comprarte una cama más grande», dijo. Quise contestarle que él necesitaba comprarse un aparato respiratorio nuevo, pero no soy tan cruel, y le dije que tenía razón. Veremos. Por ahora, prefiero abrirle la puerta de madrugada, y correr a envolverme en las frazadas tibias, solita y cómoda, como mis dioses mandan.

10 de septiembre de 2004,
revista *TXT*, Argentina

MI VIDA ES MI VIDA

Reconozco el instante, el gesto, la forma de levantar la ceja y acomodar los anteojos —si los usan—, incluso el leve resoplido. A esta altura, también reconozco a los que quieren parecer despreocupados, y hacen la pregunta con fingida levedad. «¿Drogas?» Entonces la furia: veo todo rojo, veo el futuro inmediato. El qué mierda te importa surge como un letrero de neón en mi frente, pero callo y repregunto. «Drogas. ¿Ahora o antes?» Ellos —estuve frente a varios— quieren saberlo todo. Les explico que, antes, marihuana, cocaína, éxtasis, cucumelos, anfetaminas, ácido, alcohol en cualquier forma, té de floripondio, ayahuasca y cualquier medicación psiquiátrica sin prescripción que pudiera conseguir. Y ahora antidepresivos y ansiolíticos. Recetados.

Entonces, cualquiera sea mi malestar, los médicos me envían a terapia. Les digo invariablemente que ya voy a terapia, qué se piensan. Igual determinan desorden psicosomático. Y a casa, a sufrir. Inútil que les ruegue con la mirada por un análisis de sangre, una pobretona radiografía, aunque más no sea una revisión sobre la camilla. Solo me devuelven otra mirada, que identifico como la de Loca, Pobre Loca, y una sonrisa compasiva. Una vez me mandaron a hacer yoga. Otra a taichí. Masajes. Reflexología. Y después dicen que los alópatas son prejuiciosos. Como soy necia pero no mucho, acudí a la medicina alternativa. ¡Pánico! Con la creencia de que mente y cuerpo están conectados, los curadores alternativos proceden a un interrogatorio que de tan intrusivo bordea lo policial. «¿Tiene miedos específicos?»; «¿Tiene pensamientos recurrentes?»; «¿Siente que no hay salida?». Quizás, quizás pero qué les importa, qué tiene que ver eso con la acidez estomacal. Ya tengo psicólogo y amistades generosas para debatir mis desequilibrios emocionales. ¿Es que la ciencia médica está tan atrasada que sus cultores no pueden sacar una píldora del cajón para arreglar mi malestar sin necesidad de sonsacar tantas intimidades?

Demando progreso.

* * *

Mis pesares físicos & psíquicos comenzaron en la veintena. Nada sé de la adolescencia trágica. Mi primera juventud fue un festival de bellos excesos. Noches con media pepa colada por las calles de La Plata: los perros hablaban, la mandíbula me dolía de reír, jamás me atropelló un auto. Encierros de cuarenta y ocho horas en casa de Mi Amiga Mayor de Edad, con aquella pasmosa piedra de cocaína que nunca se acababa, por mucho que la raspáramos con la *gillette*. La aventura de esperar la lluvia para ir hasta Berisso, donde vivía el único cebú de los alrededores, y juntar de entre la bosta el preciado cucumelo que, comido con prudencia —y haciendo fuerza para no vomitar ante la presencia de pequeños gusanos blancos en el corazón del hongo—, producía carcajadas eternas y conversaciones en Cinemascope. Recuerdo la sublime sensación de un tiro pasando por la garganta; cómo lo refresca todo, un verdadero haz de luz blanca sobre un enorme espejo en el suelo, y después los Rolling Stone; recuerdo las lentas oleadas del ácido, la piel de gallina, el cabello que parece hecho de cobre —esa textura entre suave y tensa—, los sonidos, vívidos y físicos, la vida en estéreo. Recuerdo las bacanales de panchos y papas fritas en una plaza después de una pipa con cincuenta gramos de porro fumada solo entre dos. Recuerdo que el floripondio elevaba el cielorraso hasta la luna, y que era gracioso.

Más tarde, después de un episodio del orden de la insania mental, comprendí que los años químicos habían tapado angustias sobre las que nada revelaré en profundidad, porque son cosas mías. Y pronto supe que un trastorno de ansiedad + depresión + adicción da por resultado un organismo quejoso, delicado, maltrecho y maltratado. Un cuerpo que reacciona con exageración ante cualquier contrariedad. Ya lo escuché todo: síndrome de colon irritable, migrañas, extrasístoles cardíacas, taquicardia sin consecuencias más que susto, presión arterial baja, ataque de pánico y/o crisis de angustia. Pero nada mata. Nada siquiera merece atención. Mentira esa estúpida máxima demasiado citada (y mal): la verdad es que lo que no te mata te hace más miserable.

Durante un tiempo les mentí, los engañé, les retaceé información. A los médicos, quiero decir. Sencillamente no enumeraba las sustancias pasadas o actuales, ni el tratamiento, ni los diagnósticos. Porque odiaba esa intrusión, ese «ah, a esto se deben tantos síntomas imprecisos», esa horrible sensación de que están chusmeando, que quieren confesiones y cirugía a corazón abierto y una letanía de dramas y traumas. Yo solo quiero que me arreglen. Qué les importa lo que tomo o tomé. Qué les importa si me da miedo el subte, o las multitudes; qué les importan los insomnios y nudos en el estómago. ¡Ya tengo terapeuta para eso! De los médicos necesito ciencia. No

quiero que expliquen cada gastritis por la vía del estrés o paredes del estómago destrozadas gracias al ácido lisérgico en ayunas —nota: pega mucho más—. No quiero que me miren a los ojos y pregunten si estoy atravesando un estado depresivo. No quiero que tomen nota de mi pelo desordenado o las ojeras (trabajo mucho y no soy coqueta: se puede estar de buen humor y desarreglada). Quiero que se ocupen nomás del cuerpo. No quiero escuchar que ya se me va a pasar cuando la terapia logre ese resultado final que ya sé no llegará nunca. Detesto el hecho de que por lo menos diez médicos de esta ciudad y el conurbano bonaerense tengan una ficha o archivo con la lista de mi pasado/prontuario. Mi nombre en la ficha de la loquita que no tiene nada grave, que no se va a morir, que nomás vive mal pero se la aguanta. Pero, sobre todo, no quiero que se metan más conmigo. «¿Cuándo dejó la cocaína?»; «¿Estuvo alguna vez en algún programa de rehabilitación?»; «¿Consideró que sus síntomas pueden deberse a efectos secundarios de los antidepresivos actuales?»; «¿No ha tenido recaídas con el alcohol?»; «¿Ha sufrido episodios psicóticos?»; «¿Está pasando algún problema personal importante?»; «¿Ha sido institucionalizada?». Qué les importa. Yo entiendo que ellos necesitan una historia clínica, pero a mí me duele la panza. No me duele más cuando estoy angustiada, ni menos cuando estoy radiante. Me duele constantemente, en especial después de cada comida. ¿Y cómo lo quieren solucionar? Indagando sobre si fui abandonada por un novio y eso me disparó la siempre acechante ansiedad. Me duele la cabeza. Muy seguido a veces, hasta dejarme estúpida. Y lo quieren explicar hablando de las migrañas que suelen acompañar las depresiones. Me automedico y ya (los kioscos de esta ciudad se manejan con notable irresponsabilidad, y se consigue de todo), pero quiero un examen neurológico, no puede ser tan complicado. No puedo dormir. Dejo el café, tal como recomiendan. Sigo sin poder dormir. Hago técnicas de relajación —inspire exhale— tal como sugieren. Nada. Gracias dioses por las pastillas.

* * *

En las salas de espera, escucho las conversaciones de otros sufrientes. La mayoría están locos como cabras. Se enfurecen si el médico se retrasa media hora, y claman a gritos por la obra social y el director del hospital. Aúllan que no pueden esperar más o caminan de una punta a la otra en verdadero frenesí. Las señoras mayores están particularmente dementes, aunque rara vez ansiosas. Intercambian síntomas con total impudicia. Gases, hemorroides, cremas, diarreas explosivas, constipaciones, marcapasos que funcionan mal, prolapsos, fístulas, pólipos. Todo esto independientemente de la especialidad que

las convoca; ellas sacan los anales y adelante. Compiten con ferocidad pero sonrientes, a ver cuál de las dos está más cerca de la tumba o del ano contra natura. Una vez escuché a dos gorjeantes abuelas discutir precio y calidad de diferentes marcas de bolsas de colostomía. Por suerte rara vez interactúan con los jóvenes, y jamás ninguna me preguntó acerca de mis dolencias. Ah, pero ellas sí salen del consultorio con una preciosa receta, indicaciones de estudios y un tratamiento, aunque se hayan pasado la vida inventando enfermedades y enloqueciendo a sus hijos. Yo nunca: una vez que indagan en mi pasado —y siempre lo hacen—, cierran el caso. No niego la importancia de historiar al paciente, mucho menos niego los trastornos psicosomáticos. Demando respeto. Demando que empiecen por otro lado. Porque uno de estos días voy a caer a la guardia atropellada por el 86, destino que puede caberle a cualquiera, porque se trata de una línea asesina, y me van a decir que quizá fue un intento de llamar la atención. Y me van a preguntar si tengo pensamientos suicidas mientras yo observo cómo se infecta la fractura expuesta. Y con una gangrena galopante, me van a mandar al psicólogo, a charlar acerca de por qué no cuido más mi querido cuerpito.

Abril de 2006,
Lamujerdemivida, Argentina

ENCUENTROS CERCANOS CON LOS TIPOS

Hace unos días, cuando me encaminaba hacia la estación de subte cercana a mi domicilio para partir hacia ingratas obligaciones —en una mañana fría, aciaga, infernal: por suerte se está yendo el invierno, odio el invierno, me revientan las personas que lo defienden, me revientan quienes dicen gustar del frío, me revientan los que ponen como ejemplo de todo lo deseable a los países nórdicos—, me apuraba para tomar el tren porque llegaba tarde como siempre y vi, de reojo, a un señor que parecía estar temblando, quizá convulsionando, en un pequeño recoveco bajo la autopista. Me acerqué para ver qué le pasaba —estaba sentado en el piso— y entonces me di cuenta de que el caballero no sufría una emergencia médica: se estaba masturbando salvajemente al tiempo que me miraba, sacaba la lengua, la movía como un ofidio y decía barbaridades que me hubieran asustado si no me hubiese sorprendido tanto volver a encontrarme con un exhibicionista tras años de estar a salvo de estos seres. Apuré el paso, disgustada pero también con miedo, y sobre todo enojadísima conmigo misma por no haberlo insultado, golpeado o denunciado, esas cosas que siempre pontifico deben hacerse ante el encuentro con uno de estos hombres pero que nunca concreto porque en su presencia me siento una cervatilla.

Llegué a destino de tremendo malhumor y tras terminar las obligaciones garrón, tuve una más grata reunión de trabajo con un grupo de compañeros, todos varones. Y todos muy buena gente y sensibles y encantadores. Enfurruñada les conté de mi encuentro y ellos se mostraron escandalizados y sorprendidos. Entonces me escandalicé y sorprendí yo. ¿Acaso no saben, les pregunté, que las mujeres tienen encuentros bastante frecuentes con varones que deciden exhibirse ante ellas? No sabían. No sabían *en serio*. ¿Qué pasa? ¿Las mujeres no lo cuentan? ¿Les da vergüenza? ¿Creen que han provocado al sátiro? Uno de mis compañeros preguntó:

—¿Pero esto pasa seguido? ¿Entonces quiere decir que cualquiera de estos días a mi hija un tipo le va a mostrar la pija en la calle?

—¿Cuántos años tiene tu hija?

—Dieciséis.

—Ya se la mostraron.

—No, me lo hubiera contado.

—Preguntale.

Los dejé temblando y, espero, con algo de culpa. Ya sé, ellos no son responsables ni son parte del problema pero bueno, que se hagan cargo de su ignorancia por lo menos. Yo no soy magnánima ni justa.

Para confirmar lo que ya sabía, de puro insegura, cuando volví al hogar llamé a tres amigas para preguntarles cuántos encuentros con exhibicionistas habían tenido en sus vidas. Una me dijo tres veces. La otra, afortunada, solo una. La tercera creía que cinco. Cinco por lo menos, me dijo. A todas les pregunté si se lo habían contado a sus compañeros o padres. Alguna oportunidad informaron, pero no todas. Mi papá es grande y se pone como loco, mi chico lo iba a querer matar, a ver si todavía va preso por culpa del degenerado, ni quise hablar del tema después, me dio tanto asco.

Así estamos, secreteando. Y, mientras tanto, la mayoría de las mujeres tomamos conocimiento del aparato reproductor masculino de esta manera: nos lo muestra un exhibicionista antes de que elijamos verlo por curiosidad, intimidad o placer propio. Porque aclaro: los exhibicionistas gustan de mostrarse a pendejas. Tengo mi propia historia como ejemplo. A los trece, rateada del primer año de la secundaria, fumando los primeros cigarrillos en una plaza central de la docta ciudad de La Plata donde vivía, con tres compañeras, estábamos de pleno griterío y chismorreo adolescente cuando apareció un tipo, bastante borracho, se bajó los pantalones y procedió a masturbarse con torpeza. Mucho no vimos, porque salimos gritando y corriendo, convencidas de que el tipo nos seguía, demasiado chicas para darnos cuenta de que no tenía ningún poder o para saber cómo reaccionar. Ese fue mi primer pene, y el de mis compañeras: todavía ninguna había pasado, con los muchachitos, de lo que entonces todavía se llamaba franeleo. Franeleo intenso, es verdad, pero todavía estábamos en la etapa de la mano sobre el pantalón.

Mi segunda pija fue unos meses después —reconozco que la seguidilla es algo insólita— en la puerta del edificio donde vivía. Estaba con varias otras chicas pero estas eran amigas del barrio. El que se bajó los lienzos fue un hombre joven, muy rubio me acuerdo, que murmuraba cosas ininteligibles (por suerte). Tocamos desesperadas los timbres hasta que un vecino nos abrió —yo no encontraba la llave o estaba demasiado asustada y no la usé, no me acuerdo—. No sé qué nos causaba tanto miedo —qué me causa tanto miedo ahora—. Es la violencia, es la amenaza de la violación —dicen que solo se exhiben, que ese es su goce, ¿cómo estar segura, sin embargo?—. Pero también es lo siniestro: la cara de los tipos cambia,

la expresión se torna monstruosa, llena de dientes, predadora, babeante. Eso debe ser lo que aterra porque, por lo demás, el hombre está en una situación vulnerable, apto para el escarnio, la risa, el empujón, la defensa… ¿adónde va a ir, qué va a hacer en pelotas como está? Y sin embargo yo nunca humillé a ninguno de ellos (hubo otros). Siempre escapé.

Una de las amigas a las que llamé me contó un caso clásico: el truco del tipo que pide una dirección desde un auto y que, cuando una se acerca, deja ver su bragueta baja y la pija entusiasmadísima mientras invita a subir; una se ve obligada a correr, a veces a los gritos, con suerte puede insultarlo, por miedo a ser introducida en el coche. Ella, que es alta y fabulosa, me dijo que durante meses se vistió con verdaderas carpas porque tenía miedo de que «se la mostraran». Yo, me acuerdo, pasé meses de la adolescencia caminando con miedo y, cada vez que se acercaba un tipo para pedirme la hora, salía corriendo. Esta es, también, la educación sentimental de las chicas argentinas. Y algunas, después, hasta nos reímos ante el chiste-clisé del exhibicionista que se abre el sobretodo para mostrarse, pretendiendo ser tan superadas, como si ese tipo no hubiera sido personaje de nuestras pesadillas.

Un amigo que también se hace el superado tuvo la desgracia de cruzarse conmigo la nochecita de mi último encuentro cercano. Tuvo, también, la desgracia de estar en uno de sus días de impostación machista —esta pose cunde entre los jóvenes argentinos sensibles, sospecho que porque temen perder masculinidad o algo por el estilo —. Osó decirme que no era para tanto, que después de todo «no te hacen nada», que son unos pobres tipos, que no sea una fanática feminista.

Me tiene harta. Resulta que las mujeres solamente *nos podemos quejar* cuando nos prenden fuego con alcohol o nos morimos de septicemia después de un aborto o caemos en una red de trata. Lo demás *no es para tanto*. Le dije que no me hablara al menos por un mes. Y después me senté a escribir esto.

15 de septiembre de 2011, revista *El Guardián*, Argentina

LA EDUCACIÓN SEXUAL DE UNA CHICA

No recuerdo bien en qué grado estaba, pero debió ser sexto o séptimo de la primaria, porque recién entonces nos enseñaban educación sexual. Cuando digo «educación sexual» en una escuela católica, fines de los ochenta, quiero decir que en la clase de biología nos hacían copiar gráficos anatómicos de aparatos genitales que no se parecían en nada a cómo se veían los órganos por afuera, y luego nos explicaban cómo el óvulo era fecundado; pero nunca, nunca nos explicaban de qué manera llegaba el dichoso espermatozoide hasta destino. Nunca nos hablaron de la mecánica de la concepción, de qué se introducía dónde y cuándo y cómo. Sí nos decían que era pecado usar cualquier tipo de protección (pero ¿¡para qué!?) y que la única manera de estar fuera del pecado era «contar los días». Recuerdo que nadie preguntaba, nadie levantaba la mano para plantear las dudas ante tanto silencio, evasiva y hueco informativo. Todas sabíamos que había allí algo vergonzoso y, sobre todo, prohibido.

Yo no tengo muy claro por qué mi madre, que es progre, escucha a Silvio Rodríguez, llora por teléfono —de alegríacuando gana Chávez, tiene dos pósters del Che en su casa y una postal enmarcada de Sartre y Simone, me mandó a la primaria a un colegio católico. Ahora dice que tomó la decisión primero porque creyó que el nivel educativo era mejor y después, cuando nos mudamos y tuvo que cambiarme de colegio, volvió a enviarme a uno católico porque no encontró vacantes en los estatales y más tarde no quiso traumarme cambiándome otra vez. Trato de entenderla, mucho no puedo, comprendo que los seres humanos tenemos contradicciones, pero esta es una contradicción grosa. En fin: ya lo superé. Cuestión que, como sea, en la primaria me mandó con las monjas y allí estaba yo, hija de una familia que no sabía ni el avemaría, que se la pasaba rezongando contra la jerarquía eclesiástica, que jamás iba a misa salvo por compromiso ante alguna comunión, bautismo o casamiento, eventos a los que solían acudir malhumorados además por tener que bancarse al cura. En fin: que me pusieron en el vientre del enemigo, sin armas, y yo estaba confundidísima.

Vuelvo, para no abundar en mi trauma infanto-púber, a recordar eso que ocurrió en mi sexto o séptimo grado. Después de una o dos clases de «educación sexual», nos llevaron una tarde al patio cubierto, el que se usaba para los recreos cuando llovía, y ahí vimos una pantalla blanca, de tela: nos iban a pasar una película. No nos habían avisado, cosa rara, porque para estas actividades extracurriculares solían pedir autorización de los padres, muy ordenaditas eran las monjas. No recuerdo el comienzo en detalle, sé que era sobre embarazo adolescente. A la mayoría de nosotras ni siquiera nos gustaban mucho los chicos —salvo en fotos: en esa época yo estaba enamorada de Matt Dillon, de John Taylor de Duran Duran, de Charlie Sexton, pero los varones de carne y hueso me parecían horribles—, así que mirábamos con cierto desconcierto. De pronto, la chica embarazada de la película decidía tener un aborto. Y de esto sí me acuerdo porque las imágenes eran terribles. Una cuchara entraba en la panza de la mujer —en una animación— y sacaba cucharadas de un bebé que gritaba mientras era mutilado. Esa era una variante: en la otra, lo que entraba a la panza era una especie de licuadora que básicamente convertía al niño en pulpa. En la tercera variante lo aspiraba. Era todo muy electrodoméstico. Cuando la película terminó —la chica se volvía loca y se entregaba a Dios—, nos daban una pequeña charla y nos mostraban un póster enorme, muy grande, de un bebé destrozado, carneado, picado, con un único ojo brillante, y nos decían que eso era el resultado de un aborto. Una chica vomitó. Yo, lo recuerdo clarísimo, no les creí nada. Pero tardé una semana en contarle a mi madre, que los trató de infames. Sé que algunas madres hicieron un escándalo en el colegio, pero el mal ya estaba hecho. No sé cuál era el nombre del grupo que vino a darnos esta charla instructiva. No sé cuánto influyó realmente en la cabeza de mis compañeras, porque las perdí de vista a todas. Pero sé que el póster gore es el mismo que usan organizaciones como Pro Vida para torturar y aterrorizar a las mujeres, especialmente a las adolescentes, que quieren abortar y están amparadas legalmente para hacerlo. Sé, porque me lo contó una militante feminista, que es la foto que le mostraron a una de las niñas madres abusadas y embarazadas que en este 2012 estuvieron en los medios. Sé que impiden que a las mujeres les llegue la verdad cuando no la saben; y cito a Olga Bustos Romero, presidenta del Colegio de Académicas Universitarias de la Universidad Nacional Autónoma de México: «Algunas voces equiparan el tomar la decisión de interrumpir un embarazo con realizar un “crimen”. Al respecto, el Colegio de Bioética argumenta que los conocimientos científicos sobre genoma, fertilización, desarrollo del embrión humano y fisiología del embarazo indican que el embrión de 12 semanas no es un individuo biológico ni mucho menos una persona. A las 12

semanas el desarrollo del cerebro se encuentra en etapas iniciales, no se ha desarrollado la corteza cerebral, ni se han establecido las conexiones nerviosas hacia esa región, lo cual es indispensable para que ocurran las sensaciones [...] el embrión de 12 semanas no es capaz de experimentar dolor ni ninguna otra percepción sensorial y mucho menos de sufrir o gozar.»

Si los señores Pro Vida creen que hay vida desde la concepción, pues bien, nadie puede moverlos de ahí. Pero no me digan que hay dolor, no muestren un niño llorando, no engañen, no digan que un bebé de ese tamaño es un embrión, porque un embrión a las 12 semanas mide 80 milímetros y el del póster tiene como un año fuera del vientre y es de plástico, además. Aunque, la verdad, soy una estúpida. Qué les estoy pidiendo a estos hombres y mujeres que escrachan a una mujer que fue secuestrada, violada y quedó embarazada en esa situación de impiedad, que solo quiere no dar a luz a un hijo concebido en circunstancias monstruosas: en octubre de 2012, Fernando Llambías, el presbítero del hospital Ramos Mejía, de Buenos Aires, participó junto a otros católicos de un escrache frente a la casa de esta mujer —cuyo nombre no trascendió—, que escapó embarazada de una red de trata y solicitó un aborto no punible. Algo bueno resultó, sin embargo, de este espanto que perpetraron los católicos dementes con una ayudita de tribunales patéticos y el guiño del jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri. Esa mujer es una mujer buena. Su familia es buena. Sus amigos son buenos. Porque si yo fuera la que escapó embarazada de una red de trata y *esta gente* me niega mi derecho al aborto, salgo en plan Rambo. Mi madre también: ayer me lo dijo por teléfono. Y sin embargo esta mujer ni siquiera les revoleó un objeto. Sé que es su derecho y nuestro deber mantener su privacidad pero sería bueno conocerla, porque es una de las mejores de nosotros.

18 de octubre de 2012,
revista *El Guardián*, Argentina

YO NO PONGO EN RIESGO A LA ESPECIE

Me tomó totalmente de sorpresa. Todavía estaba atontada por el dolor posespéculo —me hago el PAP religiosamente y siempre rezongo, porque duele muchísimo—. Recuerdo haber leído cierta vez un folleto informativo sobre el procedimiento y ahí se leía, cito, que «a ninguna mujer le gusta que sus partes más íntimas y privadas sean vistas ni manipuladas de esa manera». A mí me importa un soberano rábano que me miren y me manipulen, por mí pueden introducir un telescopio en mi vagina si así detectaran cáncer y demás enfermedades; yo no soy una monjita, me tiene sin cuidado abrirme de piernas en un consultorio, hay que ser tarada para tener tales pudores. A mí lo que me jode es que duele, y estoy segura de que si los hombres tuvieran cuello uterino la citología sería incluso placentera.

Pero dejemos mi sufrimiento e indignación para otro momento. Decía que, atontada, me senté ante la ginecóloga —una nueva, porque mi médica habitual se fue unos meses a Franciay ella, sin que mediara ningún interrogante de mi parte, me preguntó si estaba en mis planes quedar embarazada. Hasta ahí todo bien: tengo más de treinta y cinco años, es razonable que me consulte. Le dije que no. Y en vez de continuar con un interrogatorio normal (qué sé yo, mi ciclo menstrual, mi próxima ecografía), me miró con la cabeza torcida como un búho y comentó: «¿En serio?» En serio, le contesté, todavía sonriente. Ella insistió, mirá que ya estás en el límite de edad, dijo, después se puede complicar. Y yo: ningún problema con la edad, no quiero tener hijos. Ni ahora ni nunca. La ginecóloga torció más la cabeza —estaba a punto de romperse el cuello— y volvió a exclamar: «¿en serio?». Totalmente en serio, expliqué. Ella entonces quiso saber qué opinaba mi pareja. Lo mismo que yo, amplié, ya enfurruñada: ¿cómo no coincidir en algo tan importante con mi señor marido? La médica seguía sorprendida, como si yo le hubiera dicho que paso mis vacaciones en Dubái. «Es raro», finalizó, «pasa que las mujeres de tu edad suelen consultar por cuestiones de fertilidad, casi todas.» Cosa de ellas, me encogí de hombros y partí, muy malhumorada. Es que estoy

harta. Por lo menos una vez por semana (no exagero) alguien me pregunta para cuándo quedo embarazada, si cambié de idea sobre no desear ser madre, si no quiero al menos adoptar, si no siento que me pierdo de algo, si no escucho el reloj biológico, si se me despertó el instinto maternal. Y yo me la paso contestando que no, y no y no. Antes daba explicaciones, ahora me niego: tengo razones para no desear tener hijos, en rango que va de profundísimas a totalmente banales. Un ejemplo de estas últimas: cada día veo en el colectivo a las mujeres luchar con niños que se retuercen en sus brazos, que lloran, que las hacen transpirar, que arquean las espaldas hasta el riesgo de la quebradura espinal, que les rasguñan la cara con sus uñitas malditas, que tiran por la ventana la mamadera, el vasito, el gorrito, que pierden zapatos y medias. Cada día las veo mendigar un asiento, luchar con el carrito que no entra en ningún lado, gritarle «¡momento!» al chofer cuando bajan, arrastrar al niño empacado, recoger el chupete sucio de entre los pies de los pasajeros. Cada vez que las veo tengo varios sentimientos, pero sobre todo compasión y rechazo. No quiero ser jamás una de esas mujeres. Jamás. Y si fuera madre, sería una de ellas, porque no tengo auto ni sé manejar ni tendría dinero para niñera.

Las razones profundas y personales me las reservo porque, como ya dije, no doy más explicaciones.

Al contrario: las pido. Quiero saber, si no es mucha molestia, por qué a tanta gente le asombra y le molesta que yo no quiera tener hijos. La molestia es lo más desconcertante. Las mujeres-madres suelen negarme como interlocutora porque «no tengo» y por lo tanto ya no pueden conversar conmigo; algo de razón tienen porque ellas pasan a hablar en un idioma extraño, lleno de sobrentendidos, donde «el mío», «la tuya» y «las mías» siempre son sus hijos e hijas y no sus autos o sus remeras: curioso uso del posesivo. Tengo un amigo que me preguntó si, con mi chico, tenemos un «pacto suicida» porque no queremos ser padres. Tengo otro amigo que, francamente irritado, me dijo que estaba «desperdiciando» mi útero y me cuestionó por qué no se lo ofrecía a una pareja gay o a una mujer que tuviera problemas de fertilidad, Dios le da pan al que no tiene dientes y toda una perorata por la que tuve que retirarle el saludo. No son excepciones. Por negarme a la reproducción, la gente ha intentado apretar todos los botones de mis sentimientos de culpa. Me han tratado de 1) mala hija («pobres tus viejos, ¡las ganas que deben tener de ser abuelos!»); 2) mala persona («¿Cómo puede ser que no te gusten los chicos? ¡Son lo más maravilloso del mundo, son pura alegría!»); 3) mala compañera («tu chico sería tan buen padre, no está bien que se lo niegues»); 4) inmadura («una mujer recién es adulta cuando es madre»); 5) cobarde («tenés razón, es una cuestión de personalidad, la maternidad no es

para cualquiera, te cambia la vida, hay que ser valiente»); 6) egoísta («pensás solamente en vos» —esto me cuesta entenderlo, porque en quién más voy a pensar si el chico no existe); 7) pobrecita (esto viene acompañado de una palmadita en la rodilla, y un «ay qué pena, si cambiás de idea vas a tener que adoptar», cuando se enteran de que ya estoy un poco vieja para tener una criatura); 8) infeliz o desdichada («te vas a quedar sola, quién te va a cuidar cuando estés vieja»). Cada semana, eh. No falla. El otro día yo estaba panzona y se me notaba porque no tuve la elegancia de salir a la calle con una remera más amplia, y una compañera de trabajo a quien no veía hacía tiempo sonrió de oreja a oreja cuando me vio y gritó: «¡Yo sabía que se te iba a pasar, felicitaciones, mamita!» Helada, empecé a mirar para todos lados, preguntándome a quién se dirigía, preparándome para felicitar yo también, porque es lo que se estila. Hasta que la vi avanzar hacia mí, con las manos extendidas que quiso apoyar sobre mi tripa prominente. La aparté con un golpe de mi mochila —no me gusta que me toquen—. «No estoy embarazada, ¡estoy gorda!», le grité. Ella se avergonzó un poco, por suerte. Eso me pasa mucho, también. Si estoy hinchada, me dan el asiento en el colectivo o en el tren. A veces, para qué mentirles, aprovecho el error, digo gracias, me siento y me deprimo porque debo sufrir de dismorfia: un rollito tengo pero no llega a panza de embarazo, me parece. A lo mejor niego, estoy hecha un barril y no me doy cuenta.

Lo que yo quiero saber es qué hay de sorprendente o molesto en mi decisión. Yo no predico ni tengo influencia pública alguna ni le puedo torcer la voluntad a nadie ni quiero hacerlo: no soy una amenaza. Hay mucha gente en el mundo, mi decisión no pone en riesgo la especie. Pido, entonces, por favor: déjenme yerma y tranquila.

17 de marzo de 2011,
revista *El Guardián*, Argentina

YO QUERÍA ABORTAR

Agobiante.

Ocho horas de sesión en el Senado, de argumentaciones a favor y en contra de la ley de despenalización del aborto, y ya pasaron las ironías, los llamados telefónicos, el grupo de WhatsApp, si llueve, si no llueve, si nos encontramos en la esquina a las 18.30 o si nos juntamos en algún departamento a ver y escuchar a los legisladores, si en la línea del subte A, si dónde nos bajamos, si perdí el pañuelo otra vez. Ocho horas después hay silencio en mi casa, se calienta el café y escucho vientre materno, el aborto es un fracaso social, el aborto es una tragedia, la vida desde el momento de la concepción, la persona humana, la Constitución, proteger la vida, los más vulnerables, el abuso intrafamiliar, decisión trágica, extraer al niño, llevarle plantas a una mujer, ¿quién va a estar a favor del aborto?, no estamos en contra de la vida, no leí el proyecto pero voto no, ¿es inmodificable la decisión de abortar?

Podría salir, pienso, y sacudirme el agobio, pero la sesión es perversamente adictiva y además me invade cierta introspección. Ya saldré, por la noche, cuando se acerque la votación que, a pesar de toda la fuerza de la calle verde, se adivina negativa.

No quiero pensar, ahora, en la desazón de las próximas horas. Quiero apuntar, sí, que el presidente Mauricio Macri dijo que no importaba el resultado: lo importante es competir. Algo que no se aplica ni siquiera al fútbol. Las mujeres no queremos competir. A mí no me importa «haber dado el debate». Yo no quiero más aborto clandestino. Podría haberme ahorrado muchas horas de estupideces, enmascaradas de debate. A veces pienso que no queda nada más por decir.

De entre lo repetido hasta la náusea me impresiona la insistencia en que «ninguna mujer quiere hacerse un aborto».

Hace apenas dos días, en redes sociales, una mujer que, como yo, estudió y fue joven en La Plata, me hizo acordar de los sucuchos en los que se abortaba en la ciudad hace más de veinte años. Recuerdo el sucucho donde abortó ella, lo visité. Yo no tengo sucucho propio, porque yo no aborté entonces, ni aborté todavía. Los conocí por

acompañar a otras, por averiguar para mí. A veces sueño con una escalera. En el sueño la subida es muy empinada pero recuerdo la escalera real y no era tan estrecha. Terminaba en una puerta blanca de vidrio esmerilado. Había que tocar el timbre y esperar. Salía una mujer y preguntaba de cuánto estaba («¡más de tres no, eh!») y daba un precio y la fecha. Nada más. Ni consejos, ni antecedentes médicos, ni preparación, ni descripción del procedimiento, ni quién lo haría, ni qué hacer después. Nunca atravesé esa puerta porque nunca estuve embarazada. Llegué a juntar el dinero ante un atraso en la menstruación, eso sí. Le robé a mi madre, le pedí a amigas, vendí marihuana, mi novio sacó de no sé dónde. Tengo amigas que entregaron computadoras como parte de pago. Me irrita, a veces, esta idea de que «las ricas» se salvan porque pueden pagar. Así es, pero las ricas son pocas. Y al lado del desamparo completo de las mujeres más vulnerables, las mujeres pobres, las que más mueren, está la inmensa masa de pendejas de clase media y clase media baja, hijas de padres trabajadores, que tampoco tienen plata y juntan en la mesa de luz o en la mochila, billete a billete. Yo lo hice. No todas tienen padres que «las bancan»; no todas se atreven a contarle a su mamá. Esa idea progre de la relación madre-hija sorora tiene algo de la crueldad de la familia perfecta y en-casa-se-habla-todo, más sonrisa satisfecha y arrogante. Algunas tendrán esa suerte pero la vida suele ser más compleja y desbordante y desprolija.

Vuelvo a la mayor tragedia en la vida de una mujer, ese latiguillo. Asociado con el otro: «ninguna mujer quiere abortar». Bueno, yo quería abortar cuando creí estar embarazada. Yo abortaría hoy si quedase embarazada, sin duda alguna. No conozco a una sola mujer que esté arrepentida de su decisión de abortar o que, como dijo una senadora, haya quedado loca. Una de mis amigas más queridas vive en Europa. Abortó legalmente. Recuerdo que me dijo: «Está buenísimo estar embarazada.» Le había gustado lo que sintió su cuerpo preñado. No era el momento de llevar a término el embarazo y eligió. Años después decidió parir y ahora cría a una nena. La envidié, me acuerdo. Esa tranquilidad, esa posibilidad de decidir que la sacaba del miedo y el frenesí y le permitía sentir algo más que extrema inquietud en su cuerpo.

No puedo escuchar una sola vez más «nadie va a abortar alegremente». ¿A cuántas cosas que se saben justas y correctas, aunque no sean sencillas, se va cantando llena de dicha? Lo que nadie quiere es abortar en un consultorio improvisado con un médico desconocido y pagando un precio demente. Nadie quiere abortar con una voz que guía por teléfono y explica cómo introducirse las pastillas, cuántas, qué esperar, cuánto esperar. ¿Está bien esta cantidad de sangre? ¿Tengo que ir al hospital igual? ¿Esta fiebre es

sepsis o resfrío? ¿Las tomo o no? Escuché estas preguntas varias veces, de diferentes mujeres. Todas querían abortar: ninguna quiso abortar tal como lo hizo, con el celular en la mano y una amiga sentada sobre el bidet que lee en la pantalla de la computadora, una vez más, la guía para abortar con misoprostol.

Estos días, también, me acuerdo muy seguido de Bernie, una compañera de colegio uno o dos años mayor que yo. No recuerdo su apellido. Era extrañamente linda: tenía un ojo estrábico y una actitud desafiante que me dejaba absorta. Para el colegio era la puta, pero en la injuria suele haber admiración, y con Bernie esa admiración era evidente. Su pollera gris de uniforme que usaba muy corta, doblada sobre el cinturón. Las piernas largas y las medias corridas. Las hebillas de todos colores en el pelo y la furia adolescente en los ojos azules. La manera en que se apoyaba contra la pared, la camisa blanca, el chico más guapo del colegio besándola adelante de una celadora. La expulsaron no sé por qué, quizá por fumar o por tener muchas faltas o por alguna otra pavada. Cuando ya no iba al colegio era una chica famosa, como suelen ser las chicas bravas y lindas. Se había hecho un aborto mientras estaba en su último año de la secundaria. No era mi amiga. Sé que murió en la calle, desangrada. No exactamente: murió en el hospital, pero la encontraron en la calle agonizando. Un vecino llamó a una ambulancia cuando la vio en un charco de sangre, sobre el cordón de la vereda, con el útero perforado. Me imagino sus piernas largas y blancas ensangrentadas. Las manos llenas de sangre tratando de detener la hemorragia. ¿Los que le hicieron el aborto la habrán arrojado en ese lugar? ¿Después de cuánto tiempo? ¿La habrán subido a un auto para dejarla lejos? ¿Habrán limpiado ese auto con desesperación, después? ¿Alguno habrá sido capaz de darle la mano, de mentirle, de decirle que no tuviera miedo?

Por qué no la llevaron a un hospital, me pregunto siempre.

Por qué la castigaron así.

9 de agosto de 2018,
Página/12, Argentina

YERMA

Mejor no. Eso fue lo primero que pensé cuando recibí la invitación: ¡¿Querés escribir sobre si es necesario tener hijos?! Mejor no, porque estoy agotada del malhumor que me causa el tema de la maternidad y de los niños en general. Pero después tuve un ataque de furia, durante la semana en que se discutió en la cámara de Diputados la despenalización del aborto. Escuché tantas veces ¡ninguna mujer quiere abortar!, ¡para cualquier mujer es algo muy doloroso!, ¡para toda mujer es un trauma!, que terminé pateando paredes, mostrando los dientes, pidiendo disculpas, diciéndole a la gente que estaba en un momento de la vida absolutamente exterminador y rabioso.

Conozco muchas mujeres que están en paz con su decisión de abortar y de ninguna manera quedaron traumatizadas.

Conozco mujeres que vivieron un duelo breve y después continuaron con sus vidas y tuvieron una maternidad responsable y feliz.

Es mentira que ninguna mujer quiere abortar: yo quise hacerlo, esa semana en que creí estar embarazada: realmente, no quería hacer otra cosa más que abortar.

Sucede que algo me está enojando hasta el punto de la saña: no puedo soportar más la idea de que tener un hijo sea lo más importante en la vida de una mujer, esta idea de madre santa, de virgen madre, de milagrosa, de dadora de vida, de vientre sagrado, de madrecita, mujer realizada, mujer acabada, de incubadora y hornillo. Estas imágenes de mujeres acariciándose la panza, la piel estirada, el ombligo dado vuelta, acarician y miran la tripa con sonrisa llena de gracia. Estas imágenes de ecografía 3D que muchos enmarcan. Esta manía reproductora mientras el mundo se muere.

No recuerdo un segundo de mi vida donde haya sentido el deseo de tener hijos. Muchas mujeres a quienes les pasa lo mismo que a mí —muchas mujeres que, como yo, no quieren ser madres— dicen que, cuando eran pequeñas, ni siquiera jugaban con muñecas. Yo sí, jugaba con muñecas —con peladitos de Yoly Bell— y no los destripaba ni descabezaba, jugaba a que eran mis hijos, los ponía a dormir en la que fuera mi cuna, actuaba toda la fantasía de la casa y la familia. Pero no

recuerdo haber querido que ese juego se volviera real, como no quería estar en una batalla medieval de las que jugaba con mis Playmobil de dragones y guerreros. Pero supongo que ellas dicen la verdad, que nunca jugaron a la mamá. Si lo cuentan como primer dato, como primera evidencia, es porque deben haber sentido como un torniquete la presión de ser señaladas como niñas raras a quienes disgustan los bebés.

Eso sí lo entiendo: en toda mi vida debo haber cargado en brazos tres o cuatro bebés muy pequeños, no más. Les tengo miedo. O, mejor dicho, tengo miedo de que se desnuquen cuando la cabeza se les va para todos lados, tengo miedo de que se me caigan y matarlos, tengo miedo de que lloren y no saber qué hacer. A ellos también les disgusta estar en mis brazos: los cargo con tanta dificultad y rechazo que se incomodan y acaban a los gritos. El alivio que siento cuando puedo devolver la criatura es gratísimo. Yo no puedo pensar en un hijo propio cuando cargar uno ajeno me pone los pelos de punta, me inquieta hasta tensarme los músculos.

Pronto voy a cumplir cuarenta y hace poco hice examen de conciencia, a ver si algo ha cambiado, a ver si existe el instinto materno y el reloj biológico, pero yo no siento nada, yo sigo seca, la idea de quedar embarazada me parece pesadillesca. Sé que a mis padres les hubiera gustado tener un nieto: mi madre ha llegado a decirme ¡parilo y te lo cuido yo! Lo siento mucho por ellos. Deberían haber tenido más hijos para prevenir. No quiero engordar. No quiero pasar meses sin dormir. No quiero que me tajeen la vagina con una episiotomía. No quiero conocer el dolor del parto. No quiero tener algo que dependa de mí. No quiero una responsabilidad de por vida. No quiero conocer ese amor: conozco muchos otros, muy profundos, muy hermosos; ya estoy lista de amor. No sé a qué edad empieza a caminar un ser humano. No sé cuándo comienza a hablar. No sé cuándo deja de mamar y empieza a comer. No me interesan estos datos: la evolución del infante me resulta un tema aburridísimo. No me gusta lo que les pasa a las mujeres cuando son madres. De la mayoría, no de todas, pero de muchas, me alejo. Me niegan como interlocutora porque yo ¡no tengo! (hijos, se entiende) y, en consecuencia, ya no sé nada de la vida. Hablan con sobrentendidos que incluyen un curioso uso del posesivo donde siempre ¡la mía!, ¡el mío!, ¡los tuyos! son los hijos, y nunca los perros o las motos. No se dan cuenta *pero no hablan de otra cosa*. El hijo las obsesiona por completo y no entienden que es aburrido escucharlas hablar de las banalidades del pequeño de la misma forma que es insoportable ver fotos de un viaje ajeno. Y cuánto dinero se gasta en el hijo, en ropa colegio fiesta juguete clases danza fútbol. No quiero dejar de leer porque el niño llora. No quiero enseñarle nada a nadie. Suelen decir

que tener un hijo cambia la vida. Pues bien: yo no quiero que me cambie la vida. Me gusta tal como es y quiero que mejore. Ninguna de las mejoras que imagino incluye un hijo.

Y qué invisibles somos las mujeres sin hijos. Miren a su alrededor: encontrarán muchísimas. Yo cuento cuatro entre mis amigas más cercanas y no es que nos hayamos puesto de acuerdo, y estoy segura de que las horrorizaría un poco conocer la profundidad de mi rechazo a la maternidad. Ninguna está particularmente angustiada por su falta de hijos. Pero no hablan, nadie quiere escucharlas, son como suicidas. Cierta vez alguien me dijo que eso era exactamente no querer concebir: quitarse la vida. No fue mi único encuentro con alguien que me desconfiaba por antimadre. Cierta vez cometí el error de decir que no quería tener hijos frente a una mujer que iba por su tercer tratamiento de fecundación asistida. No lo mencioné para provocarla: no sabía lo que ella deseaba y contesté a la pregunta de alguien más, en una fiesta. Hace rato que no me refiero alegre y casualmente a mi falta de hijos porque cuando no soy maltratada soy despreciada, y a veces temo ser linchada. Ella me miró con odio voraz, con una envidia cabal: quería mi útero mis tripas mis trompas mis ovarios mi funcionamiento. Alguien me llevó a otra habitación: desde allí escuché que ella lloraba y era consolada mientras yo pasaba, segura y definitivamente, a ser peor que una mala persona (eso ya lo era por no ser madre): ahora era una persona cruel, como una ahogadora de gatitos. Encima no me compadecí: qué mujer más absurda y victimizada, pensé, pero no lo dije. Solo pregunté, a la única persona que no me miraba con indignación, por qué, si sufría tanto, no adoptaba. Me salió con que adoptar en Argentina tarda muchísimo pero el centro de su argumento era, claro, que la mujer quería ser madre con sus entrañas propias. Que no es lo mismo. Que yo era incapaz de entenderlo (*porque no tenés alma*, quiso decir, pero calló). ¿Qué los lastima tanto de mi decisión? ¿Acaso el mundo no tiene siete mil millones de personas? ¿No les alcanza esa cifra y quieren que yo sume mi granito al apocalipsis alimentario de los próximos cincuenta años?

Recuerdo con más afecto a mi amigo Albertico, bello maricón que, ya pasados los cincuenta, acariciaba su vientre, se balanceaba en su silla mecedora y se lamentaba, ¡ay, si esto en vez de gordura fuera un niño. ¡Y vos que podrías ser madre, no querés!

La envidia, el sentimiento se repite. ¡Yo les donaría mis órganos reproductores si pudiera! ¿Por qué no sos madre sustituta?, me preguntaron una vez. En serio: ¿qué parte de *no quiero estar embarazada nunca* no queda clara? No quiero tener esa experiencia física. No quiero el dolor ni los cambios hormonales ni la presión alta ni la diabetes gestacional ni la espalda agobiada ni las náuseas ni las

piernas hinchadas ni las embarazadas se ponen más lindas ni si hacés gimnasia el cuerpo queda igual ni las estrías ni los pezones marrones ni la cicatriz de cesárea ni el parto en el agua. Nada, no lo quiero. No me gusta, me lo pierdo.

El desperdicio, esa idea se repite. Que me estoy echando a perder y me voy a arrepentir. Ese es el triunfo de los demás: mi arrepentimiento. Quieren verme, a los cincuenta, desesperada, llorando, sola, con un gato como única compañía, lamentando mi arrogancia. Gimiendo por no haber aprovechado la maravilla creadora de mi cuerpo. No sucederá. No me verán así. La maternidad está llena del terror de la naturaleza. Un milagro también puede ser horrible. Como la resurrección de un muerto, por ejemplo, como el milagro de Lázaro andando, podrida su carne, tambaleante bajo el sol.

No es necesario tener hijos. Solamente recuerdo que la maternidad existe porque mucha gente se encarga de recordármelo cuando debo dejarle el asiento a una embarazada en el colectivo, o cuando me preguntan para cuándo para cuándo para cuándo. La vida yerma no es una desgracia: es un desierto fabuloso que no se comparte, un lugar de atardeceres violetas y vientos calientes, solitario y libre.

Verano de 2012,
Lamujerdemivida, Argentina

DESOBEDIENTES

UN POCO DE PUNK FRANCÉS

Hace veinte años, cuando la radio y la televisión anunciaron la muerte de Serge Gainsbourg, los parisienses sufrieron un terremoto emocional. Se sabía, porque era un hombre público que no ocultaba su decadencia física, que estaba muy enfermo. Entre 1990 y 1991 había sufrido un infarto —el segundo: el primer ataque al corazón lo tuvo a los cuarenta y cinco años—, le habían extirpado dos tercios del hígado en una cirugía de la que se recuperó milagrosamente, se estaba quedando ciego y caminaba con bastón, porque la arterioesclerosis le había afectado las piernas hasta el riesgo de amputación. Era alcohólico y fumaba entre tres y cinco atados de Gitanes por día. Sin embargo, nadie creía que fuera a morir. No lo creía su exmujer, Jane Birkin, que seguía siendo su gran amiga, lo visitaba todos los días, le hacía de comer y chusmeaba con él. No lo creía su hija Charlotte, que apenas meses antes se lo había llevado de vacaciones a las Antillas. Su productor Philippe Lerichromme, que lo cuidaba y ayudaba como nadie, lo intuía, pero igual se sorprendió: tenían muchos planes, desde grabar un disco en Nueva Orleans hasta una posible colaboración con Bob Dylan. Y no lo creía la gente porque eso suele suceder con los iconos vivos: están ahí, sobreviven a lo impensable y uno se va acostumbrado a su terca persistencia hasta que un día se mueren y entonces se siente un vacío parecido al de la muerte de un padre: una pérdida esperable pero insólita. Ese 2 de marzo de 2001, la policía tuvo que acercarse a la rue de Verneuil, la calle donde quedaba —donde está hoy— la casa de Gainsbourg y levantar barricadas, porque la gente se amontonaba entre desolada e incrédula. Dentro de la casa velaban el cuerpo Jane Birkin, sus hijas Kate y Charlotte y Bambou, la hermosa novia de Serge. Estuvieron con él tres días en esa casa extraña que Serge había tardado años en decorar: las paredes, techos y pisos negros, el piano negro, chimenea negra, sofá negro, un mayordomo, una extraordinaria colección de arte contemporáneo. Serge vivía solo, entre otras cosas porque no soportaba que alguien tocara sus cosas: era un fanático del orden, quizá un obsesivo-compulsivo; solamente aguantó en su momento a Jane Birkin y sus hijas porque estaba enamorado de su familia. Pero cuando Jane se fue, se quedó solo. Y murió solo, de un paro cardíaco, en su cama. Una

muerte discreta para un hombre que, sobre todo en los últimos años, había compuesto un álter ego llamado Gainsbarre especializado en escándalos, borracheras públicas, aspecto desaliñado —cuidadosamente diseñado, porque Gainsbourg se bañaba tres veces por día, era pulcro hasta la locura— y exabruptos de todo tipo.

Pero cualquier enojo con ese hombre adolescente se terminó con su muerte. François Mitterrand llegó a decir «fue nuestro Apollinaire, nuestro Baudelaire, elevó la canción a la categoría de arte». Y todavía en Francia es una referencia habitual preguntarse dónde estaba uno cuando murió Gainsbourg.

¿Qué se perdió con Gainsbourg? Entonces pocos lo sabían fuera de Francia, pero con el tiempo, los homenajes, versiones y reconocimientos, el mundo se fue enterando de que ese hombre extraño era comparado con Dylan, Leonard Cohen, Bowie, Fela Kuti, Caetano Veloso, Prince —que era un genio musical del siglo XX—. El número de marzo de 2011 de la *Rolling Stone* francesa le dedica dieciséis páginas a Gainsbourg y se lo describe como absolutamente presente y relevante: en el desafío y la popularidad del rap francés, en cantautores famosos como Benjamin Biolay —que ha estudiado con dedicación al maestro—. Pero algo les falta a todos sus hijos; el genio quizás, o la maestría en el uso de los medios, o a lo mejor sea el cambio de época, que ya no permite la sombra de un gigante, con los artistas diseminados en red, democráticamente repartidos, y todo el mundo mirando al cielo viendo tantas estrellas y ningún sol.

Lo cierto es que Gainsbourg hizo de todo, y en general lo hizo antes y mejor. Fue uno de los mimados de la posguerra según la Rive Gauche, admirado por Boris Vian, pianista de bares en la madrugada, compositor de canciones para la exquisita Juliette Gréco. Las canciones de entonces incluían angustia existencialista como en «Le poinçonneur des Lilas» (1958) sobre un inspector de boletos que se suicida porque no soporta «una vida llena de agujeros», y referencias a sus poetas favoritos, en «La chanson de Prévert» o «Le rock de Nerval» (1961). Enseguida se convirtió en el autor obligatorio, y escribió para la adolescente France Gall la canción ganadora de Eurovisión, para Petula Clark, Françoise Hardy, Brigitte Bardot, Dalida. Sobrevivió al yeyé y la invasión del rock'n'roll siendo el más rockero de todos, a pura actitud, amante de Bardot —dos discos con ella y la espléndida «Bonnie & Clyde»—, inventor del «franglés», investigador de la música africana. Gainsbourg fue pionero varias veces: nadie había hecho dúos con actrices y modelos como él, su forma de incorporar ritmos afro puede considerarse una temprana muestra de «música del mundo», sus recursos narrativos y gramaticales eran —son— únicos y en ocasiones vuelven intraducibles sus letras, tan pendientes de la multiplicidad de sentidos, la cadencia, los juegos; sus letras crueles, surrealistas,

muchas veces tristes, muchas veces locas. Luego llegaría el amor por Jane Birkin y su único éxito enorme de verdad: «Je t'aime… moi non plus» (1969), la canción más erótica jamás grabada, que lo hizo rico con seis millones de copias vendidas y el primer número uno para un artista no anglo en Gran Bretaña. Escribe Sylvie Simmons en la introducción a *Serge Gainsbourg. La biografía*: «Su producción musical a lo largo de tres décadas fue asombrosamente prodigiosa. Abarcó tal variedad de reinvenciones, incluyendo la música clásica, la chanson francesa, el jazz, el girl pop, el rock, el reggae, la música disco y el rap que hizo que David Bowie pareciera estancado.»

Los años setenta lo encontrarían en su mejor momento, con los extraordinarios discos conceptuales *Historie de Melody Nelson* (1971), sobre el amor de un francés de mediana edad por una quinceañera inglesa que termina trágicamente, y *L'homme à tête de chou* (1976), sobre otro tipo enamorado de una peluquera bella y morena a la que termina matando con un extintor de incendios, y recibe como castigo la locura, que consiste en creer que su cabeza es una coliflor. Misógino, se dijo en su momento, y él lo reconocía; pero era un exorcismo aparentemente, porque en la vida real parecía ser amoroso con sus mujeres. Hubo otros hitos en los setenta: *Vu de l'extérieur*, un disco de obsesión escatológica con canciones sobre pedos («Des vents des pets des poums») y mierda («Pamela popo»), que referenciaba tanto a Rabelais como a Dalí, aunque no fue entendido así, ni siquiera cuando editó la novela *Evguénie Sokolov* (1980), sobre un artista que se tira pedos todo el tiempo y que tiene mucho de autobiografía. 1975 fue el año del gran exorcismo con el rockero *Rock Around the Bunker*, que se burlaba del nazismo con canciones cantadas en la voz de Hitler, harto de Eva, que no para de canturrear, «Nazi Rock» sobre SS travestidos, o «Yellow Star» («Estrella amarilla»), una mueca a su infancia. Serge Gainsbourg nació Lucien Ginsburg, hijo de judíos rusos, y en su infancia tuvo que usar la estrella amarilla en la Francia ocupada, tuvo que ver a sus vecinos convertirse en cobardes o colaboradores, y tuvo que huir al territorio libre del sudoeste, a Limoges, el único lugar donde a su padre, también músico, todavía le daban trabajo.

Los setenta terminaron con un éxito y un escándalo: *Aux Armes Et caetera*, un disco grabado en Jamaica con miembros de los Wailers y Robbie Shakespeare (otra primera vez: fue un pionero entre los músicos blancos que grabaron en la isla) que incluía una versión reggae de «La Marsellesa». El gesto le valió amenazas de muerte, enfrentamientos con excombatientes y hasta un rebrote de antisemitismo de parte de franceses nacionalistas que no soportaban escuchar el llamado a las armas para los hijos de la patria cantado por un judío.

El escándalo fue su vida. A France Gall le hizo cantar «Les sucettes», una canción sobre chupar y chupar un chupetín hasta llegar al anís del interior. La chica no sabía de las connotaciones, era una adolescente; le dejó de hablar a Serge durante años. En 1984 apareció *Love on the Beat* y allí cantaba «Lemon Incest» a dúo con su hija Charlotte, de trece; en el video se los veía con poca ropa sobre una cama de sábanas de seda negras. Charlotte lo recuerda hoy como un momento para nada traumático en la vida que llevaba con su padre; Jane Birkin se horroriza ante la más mínima insinuación de abuso. Pero la sugerencia estaba allí, y hasta quienes más lo admiraban se sintieron incómodos. Dos años después apareció la película *Charlotte for Ever*, donde la adolescente actuaba junto a él, ella fuerte y extraña, él el padre autodestructivo. No gustó. Tampoco había gustado su película anterior *Je t'aime… moi non plus* de 1975, con Jane Birkin, Joe Dallesandro y Gérard Depardieu: Jane era una chica que se hacía pasar por chico para seducir al camionero gay que hacía Joe. Hoy es un clásico de culto. En los últimos años quemó dinero en la tele, insultó al socialismo —Serge era conservador—, le dijo a Whitney Houston que se la quería coger en vivo en un programa de «variedades», escribió canciones para Vanessa Paradis, Isabelle Adjani y como siempre para Jane Birkin, se hizo amigo de los policías del barrio con quienes se emborrachaba y salió de gira después de trece años de no pisar los escenarios, porque sufría de pánico escénico. Muchas veces, oculto tras Gainsbarre, fue insoportable. Pero sus fans se lo perdonaron todo.

Los homenajes a Gainsbourg, en rigor, no se han detenido desde su muerte, especialmente en el mundo anglosajón, que lo descubrió tarde y con culpa. Una lista incompleta de quienes han grabado sus canciones desde 1991, a veces traducidas: Cibo Matto, Mick Harvey (el guitarrista de Nick Cave & The Bad Seeds le dedicó dos discos completos de versiones, *Intoxicated Man* y *Pink Elephants*), April March, Nick Cave, Mike Patton (de Faith No More), Marc Ribot, Brett Anderson (Suede), Franz Ferdinand, Cat Power, Marianne Faithfull, Tricky, Portishead, Jarvis Cocker. En 2010, el director e historietista Joann Sfar (autor de *El gato del rabino*) estrenó su *biopic Gainsbourg: vie héroïque* con bastante fortuna. Para el aniversario se lanzó en Francia *Intégrale 20 anniversaire*, una edición limitada y numerada de veinte CD y 280 canciones, apenas quince inéditas —Gainsbourg solía trabajar bajo presión, sobre la marcha, no tenía mucho material guardado—. Su hijo Lulu —el que tuvo con Bambou— lanzó su disco debut con versiones de su padre; Jane Birkin, un documental íntimo con videos caseros e imágenes jamás vistas. Charlotte sigue intentando convertir la famosa casa de la rue de Verneuil en un museo. Pero el edificio no cumple con ninguna norma de seguridad, y la única

manera sería trasladarla tal cual está a las afueras de París, en una complicada operación de grúas y demoliciones. La gente le sigue dejando grafitis y pintadas y stencils en las paredes, y el elegante barrio sigue rezongando como lo hacía en vida del icono.

Lo que sobrevuela los homenajes, sin embargo, es una sensación de vertiginoso vacío. No hay nadie parecido a Gainsbourg en Francia; hay pocos artistas vivos que se le puedan comparar en el mundo. Su muerte prematura, a los sesenta y dos años, parece otro de sus muchos gestos pioneros: el de clausurar una época antes de que todos los demás se dieran cuenta de que estaba terminada.

6 de marzo de 2011,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

COMO UNA HERIDA ABIERTA

Fiona Apple tenía diecinueve años cuando editó su primer disco. Era una jovencita lánguida y delgadísima, de ojos marinos y mirada inquietante y asustada; de a ratos muy hermosa, de a ratos perturbadora en su fragilidad rubia. Ese disco se llamaba *Tidal* y en 1996 vendió casi tres millones de copias, ganó el Grammy y la convirtió en una estrella. Fiona había crecido en Manhattan, hija de un actor y una cantante, nieta de bailarines e integrantes de *big bands*, una hija del *show business* que escuchaba jazz, tocaba muy bien el piano y cantaba con tono e inflexiones de treintañera.

Que Fiona era, además, oscura y difícil, estaba claro en cada segundo de ese disco, pero la prensa, sus pares y la industria parecieron darse cuenta cuando recibió el premio MTV a Mejor Artista Nueva. En esa ceremonia histérica y forzadamente festiva, Fiona —veinte años, con un vestido blanco y el pelo largo recogido— recibió su premio, citó a Maya Angelou y dijo: «Este mundo es una mentira y no deberían modelar sus vidas de acuerdo con lo que nosotros decimos, lo que nos ponemos, lo que pensamos, confíen en ustedes mismos.» Ahora, años después, suena como lo que es: palabras cándidas de una artista muy joven que quería usar la oportunidad de hablarle a mucha gente para algo más que dar gracias y lloriquear. Pero entonces fue un desproporcionado y violento escándalo. La comediante Janeane Garofalo hizo un sketch donde se burlaba de Fiona imitando su pequeño discurso, pero diciendo: «No deberían modelar sus vidas de acuerdo con nosotros, aunque yo tengo un desorden alimenticio y me vendí al patriarcado que dice que ser flaca es mejor.» El *New Yorker* dijo que el discurso había sido «estúpido y ridículo». Varias publicaciones recordaron el primer video de Fiona, para la canción «Criminal», dirigido por Mark Romanek, donde se la ve en bombacha, flaquísima, explotada por la cámara («decidí usarme, exponerme, antes de que lo hicieran los demás», dijo ella, que tomó las decisiones artísticas en ese video). Fue un ataque vicioso y Fiona Apple se defendió, un poco, en una entrevista para *Rolling Stone*: «Por supuesto que tengo un desorden alimenticio. Todas las mujeres en Estados Unidos tienen un desorden alimenticio. Janeane Garofalo tiene un desorden alimenticio y por eso está enojada. Y, sí, videos

como el que hice contribuyen a los desórdenes alimenticios. ¡De eso se trata el video!»

Dijo muchas cosas más en esa entrevista. Dio detalles de sus problemas con la comida, de sus problemas con la gente, contó cómo se rascaba los brazos hasta hacerlos sangrar y que no quería que nadie la salvara, ni dar lástima. Dijo que quería que todo el mundo la entendiera, que supiera cómo se sentía, que la respetaran, que quería llevarse bien con todos. Poco antes, un periodista le había preguntado si la canción «Sullen Girl», triste balada al piano de *Tidal*, era sobre un abandono: «Me dicen la chica sombría / No saben que solía navegar el oscuro y tranquilo mar / Pero él me arrastró a la orilla y se llevó mi perla / Y dejó una cáscara vacía.» Fiona pensó la respuesta y se dijo: «No voy a mentir respecto de esto y no voy a mentir nunca.» Le contó al periodista que «Sullen Girl» no era sobre un abandono: era sobre cuando la violaron, brutalmente, a los doce años, cuando ella volvía de la escuela. Y lo contó, dijo, porque no la avergonzaba, porque estaba cansada de que fuera un tema escondido, de que nadie se atreviera a mencionarlo, harta, al fin, de que la hicieran sentir que, en efecto, era algo vergonzoso. «Porque tuve vergüenza mucho tiempo. Por eso dejé de comer, en parte. Creí que me habían violado porque tenía curvas, porque tenía carne, porque era deseable. Entonces decidí deshacerme de toda esa carne, no tenerla nunca, para que nadie tuviera de dónde agarrarse.»

Su segundo disco se editó dos años después y tenía un título de 90 palabras, un poema impulsivo: *When the Pawn Hits the Conflicts He Thinks Like a King What He Knows Throws the Blows When He Goes to the Fight and He'll Win the Whole Thing "Fore He Enters the Ring There's No Body to Batter When Your Mind Is Your Might So When You Go Solo, You Hold Your Own Hand and Remember That Depth Is the Greatest of Heights and If You Know Where You Stand, Then You Know Where to Land and If You Fall It Won't Matter, Cuz You'll Know That You're Right*. La parte importante del título es la última: «La profundidad es la mayor de las alturas y si uno sabe dónde está parado, sabe dónde va a caer, y si caés no importará, porque sabrás que tenés razón.» Era una respuesta a todo el drama del primer disco y la exposición. Hubo alguna burla por la ambición y la extensión pero, en general, cundió un respetuoso silencio porque quedaba claro que Fiona no era otra sirena herida al piano —una copia de Tori Amos—; su música era diferente de casi todo. El crítico Stephen Erlewine escribía: «Aunque hay ecos de Nina Simone y Aimee Mann, no es fácil marcar las influencias porque este es, realmente, un trabajo único. Como compositora balancea sus melodías y sus letras y ya no suena precoz o insular. Su sonido es, simultáneamente, carnavalesco y elegante. Es un disco tan rico emocional como musicalmente y eso es casi increíble

para una artista de veintidós años.» *When The Pawn…* vendió mucho menos —un millón de copias— y tuvo su momento dramático: por un problema de sonido en un show de Nueva York, Fiona lloró en el escenario y se retiró después de cuarenta minutos. Con su novio, el director Paul Thomas Anderson, se mudó a Los Ángeles y comenzó su relativo aislamiento del que salió para grabar «Father & Son», de Cat Stevens, y «Bridge Over Troubled Water», de Simon & Garfunkel con Johnny Cash —alguien que sabía de crisis sobre el escenario y locura generalizada—. Fue el comienzo de la carrera en reversa de Fiona Apple, que se iba convirtiendo de superestrella en artista de culto. El siguiente disco llegó recién en 2005, y fue regrabado, porque Fiona no quedó conforme con la primera producción —de Jon Brion, productor de *When the Pawn…*— y decidió hacerlo de vuelta con Mike Elizondo. *The New York Times* dijo que era «magnífico». Vodevil oscuro, una comedia musical neurótica y depresiva, y otra vez esa honestidad exagerada, letras tan íntimas que daban cierto pudor.

Le tomó siete años hacer otro disco. En una entrevista para *Billboard* explicó el método de sus pausas: «Estos siete años no fueron intencionales. Pasa que termino algo y después pasan dos años y no vuelvo a tocar el piano. Pienso en una canción y después me digo: "No me importa si la olvido. No quiero hacer esta mierda. No voy a escribir esta canción." Puedo obligarme a escribir si son canciones para otro, si son a pedido: adoro los pedidos, las colaboraciones. Pero cuando se trata de canciones para mí, mi ética de trabajo es pésima. La mitad del problema es práctico. Necesito tener la casa limpia. Muy limpia. Si no, me enfermo. Por principios, no puedo tener una mucama. ¿Cómo mierda hace la gente? Yo no tengo un trabajo diario. Estoy sola con mi perro. Y me paso el día limpiando. Cuando se termina, estoy cansada. Y no escribo.»

* * *

Pero el disco, de alguna manera, se hizo, se terminó. Tiene otro título extenso, *The Idler Wheel Is Wiser Than the Driver of the Screw and Whipping Cords Will Serve You More Than Ropes Will Ever Do*, es casi completamente acústico y Fiona lo coprodujo con Charley Drayton, su baterista en las giras. Jim Beviglia, de *American Songwriter*, dijo que las canciones parecían «una herida abierta» y se lamentó de lo poco prolífica que es Fiona, de que en dieciséis años solo haya hecho cuatro discos. La crítica de *Los Angeles Times* decía: «Abraza muchos estilos americanos, desde Tin Pan Alley hasta el funk, y tiene el peso de generaciones. En su oficio hay un linaje, desde el tormentoso rythm & blues de Nina Simone hasta el jazz de Thelonious Monk, y la manera de forzar la voz como Billie Holiday.» *The Idler Wheel…* empieza con

«Every Single Night», donde Fiona confiesa que «cada noche es una pelea con mi cerebro» y que «solamente quiero sentir todo». La melodía es rebuscada, la voz ocupa todo el espacio, los arreglos son austeros y obsesivos. En el video se la ve ojerosa, con un pulpo en la cabeza y rodeada de cocodrilos, colorida e incómoda, tan flaca como siempre. Le sigue la jazzera e inquieta «Daredevil»: «No siento nada hasta que lo destrozo… No dejes que me arruine, necesito un acompañante. ¡Mírenme, mírenme! Soy todos los peces del mar.» Es una canción sencilla y extraña, un chiste amargo. «Valentine», canción de amor, solo tiene un piano y el latido de un corazón como percusión/bajo, además de pequeños detalles de Drayton. Lo que Fiona dice cuando abre la boca es bestial: «No viste mi valentine / Lo envié vía pantomima / Cuando estabas mirando a alguien más / Te miré fijo y me corté / Es todo lo que haré porque no soy libre / Una fugitiva demasiado tonta como para escapar / Soy amorosa pero estoy fuera de alcance / Un durazno en una naturaleza muerta / Soy un tulipán en una taza / No puedo crecer / Y estoy en paz / Estoy muerta, estoy hecha / Te miro vivir para divertirme.» Después viene la canción sobre el objeto de este amor: la canción se llama «Jonathan», como el destinatario, el escritor Jonathan Ames —columnista de *New York Press*, donde durante años relató sus neurosis—; es una de las más recargadas de arreglos de jazz contemporáneo —incluye sonidos grabados en una fábrica de botellas, los ruidos de una máquinay una de las letras más directas: «Por favor, aguantá mi puño contra tu pecho y no me pidas explicaciones.» Aunque las explicaciones vienen en la siguiente, frenética canción, con su piano obsesivo y su percusión amenazante, «Left Alone»: «Ahora soy dura, dura de conocer / Ya no lloro cuando estoy triste / Las lágrimas se calcifican en mi vientre / Cómo puedo pedir que alguien me ame / Si solamente ruego que me dejen en paz / Oh, pero intenté amar / Y puedo amar a un mismo hombre / En la misma cama, en la misma ciudad / Pero no en la misma habitación, es una lástima / Nunca me molestó antes / No hasta que llegó este hombre, qué hombre / Qué hombre tan bueno, y no puedo disfrutarlo.» El disco afloja el puño con la valseada «Werewolf», otra canción de amor imposible, pero casi pegadiza, casi de Rufus Wainwright —ambos, chicos de la Costa Este fascinados por Broadway, están marcados por Van Dyke Parks—. Está enojadísima en «Regret» («Se me acabaron las plumas de paloma blanca / Para empaparlas de la meada que me sale de la boca cada vez / Que te referís a mí»), pero toda esa furia sale en una canción dulce, un poco patética. Aquí, una vez más, sucede lo que varias veces: Fiona Apple decidió grabar su voz cruda, deja que se quiebre, que raspe; se escucha su respiración, no limpia su garganta, no oculta ningún llanto y es fantástico, es de una desvergüenza maravillosa. La última canción

de *The Idler Wheel…* es juguetona y circense, erótica, con una percusión que parece venir de las profundidades: «Si yo soy manteca / Entonces él es un cuchillo caliente / ¡Él me excita!» Es un final un poco psicótico, pero al fin un alivio. Es un disco muy raro *The Idler Wheel…*: al mismo tiempo insoportable y adictivo, feo y hermoso: casi nada se le parece y pocos artistas se atreven, como Fiona Apple, a disgustar.

* * *

Cada disco de Fiona Apple viene acompañado de ella, de sus entrevistas, que son largas conversaciones, su insólita comodidad para hablar de sus tormentos y alegrías, si las hay. Esta vez contó que no sale de su casa —es decir, solo lo necesario—, que no escucha música nueva, que no quiere tener hijos y no los tendrá, aunque se la pasa leyendo libros sobre cómo criarlos. «Tengo treinta y cuatro años y siempre fui una reclusa», le dijo a *Pitchfork*. «Lo que más quería de chica era no ir a la escuela. Me entrené para somatizar y enfermarme y no salir. Hoy mismo, si voy a, por ejemplo, un club como Largo, en Los Ángeles, que me resulta un lugar cómodo, enseguida me duele el estómago. Hasta hacer las compras es un tema. No sé manejar. Camino por mi barrio, pero eso es todo. No me gusta Los Ángeles. Pero no puedo mudarme hasta que se muera mi perra, Janet, que tiene trece años; está enferma y no quiero moverla. Estoy tratando de acostumbrarme a su muerte: cuando salgo de gira no me la puedo llevar, entonces pienso que está muerta. Es la relación más consistente que tuve en mi vida, pero estoy esperando que se muera.»

También, en esa entrevista, contó que durante años fue muy borracha, «pero la gente no lo supo, porque no salgo». Hace casi un año que no bebe, contó también. Lo más parecido a estar borracha, explicó, es tocar sus canciones: «Muchas las escribí de adolescente, en otras estoy enojada con alguien a quien ya no recuerdo. Entonces, para poder cantarlas y que sean reales, me tengo que sumergir en ellas y entrar en una especie de trance hasta que todo empieza a dar vueltas. Después me despierto y está todo bien: cuando salgo de la canción, ya está, se terminó.»

Contó, en otras entrevistas, que llama a su exnovio por teléfono y le pregunta qué hace con su nueva chica «para saber cómo es una relación normal». Que deja pasar tanto tiempo entre discos porque no está preocupada por su carrera. «Sinceramente, no me importa si mi carrera se termina.» Que, la verdad, es una persona divertida: «Mi ex Paul Thomas Anderson me dijo una vez que Daniel Day-Lewis y yo éramos las personas más graciosas que él había conocido, pero que todo el mundo pensaba que éramos oscuros y horribles.» Y que no

sabe si va a hacer otro disco. «No me preocupan esas cosas: tengo suerte, tengo dinero. No tengo que planear mi vida. Lo único que sé es que quiero volver a Nueva York y después, quién sabe. Haré la gira y después, que pase lo que sea. Y si no encuentro nada que hacer y no quiero hacer un disco y me gasto toda la plata y caigo en la bancarrota, bueno, la pasaré mal. No sé vivir como otra gente, no me sale. Ya estoy acostumbrada.»

29 de julio de 2012,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

A MI MANERA

Robbie Williams es inimputable. En 2002, a los veintiocho años es uno de los hombres más famosos de Inglaterra y contra todo pronóstico: nadie hubiera esperado que Robbie, exintegrante de una banda pop adolescente, tuviera algún talento, mucho menos credibilidad o potencial para *showman*, y mucho menos que re-definiera el concepto de megaestrella puramente británica. Se lo dio por acabado en 1996 y solo tres años después recibía críticas laudatorias en las revistas más prestigiosas. *Swing When You're Winning*, el CD que acaba de editar, es un paso en falso si se lo mide con los *standards* de la crítica. Es un álbum de *covers* de Frank Sinatra, Nat King Cole, Cole Porter, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Bobby Darin. Como Robbie tiene mucha actitud y no conoce la vergüenza, el álbum funciona en canciones como «Mr. Bojangles» (popularizada por Sammy Davis) o «Mack the Knife» de Kurt Weill. Pero poco más. En realidad, Robbie asegura que tuvo la necesidad de hacer esto porque «estaba cansado de ser Robbie Williams. Y si a los fans no les gusta, bueno: ya tendrán lo que quieren en el próximo álbum, el año que viene».

Swing When You're Winning es un gusto que Robbie quiso darse. Y en realidad son varios: grabar en los Capitol Studios de Los Ángeles, donde lo hacía Sinatra; invitar a Bill Miller, el legendario y octogenario pianista que tocó con Frank en «One for My Baby» para grabar el mismo tema; cantar con el propio Sinatra gracias a los milagros de la tecnología en «It Was a Very Good Year» y hacer dúos con Nicole Kidman («Something Stupid», originalmente entre Frank y Nancy Sinatra) y Rupert Everett («They Can't Take That Away From Me», originalmente por Fred Astaire y Ginger Rogers). Robbie nunca alcanza el nivel del Rat Pack. Es muy difícil hacerlo: el dúo con Sinatra no hace más que confirmar la enorme distancia entre La Voz y Robbie, que aunque canta mucho mejor de lo predecible, no puede siquiera competir. *Swing When You're Winning* es un álbum menor, planeado para vender un poco en época navideña y editar un simple con Nicole Kidman tras el éxito de *Moulin Rouge*. Pero sobre todo es la demostración de que Robbie Williams, a esta altura, puede hacer lo que quiera. Porque es muy poco probable que un tributo a Sinatra bastante fallido signifique en su carrera más que un momento poco

inspirado. Ya tuvo todas las posibilidades de fracasar y siempre volvió a reinventarse. En realidad, Robbie Williams nunca intentó otra cosa que una carrera en el mundo del espectáculo, plagada de ensayos y errores. Dejó el colegio a los dieciséis, cuando audicionó para la banda pop Take That y lógicamente no había trabajado antes. Su padre, hombre de la clase trabajadora, era dueño de un pub, pero quedó en bancarrota cuando ganó un concurso de nuevos talentos en televisión y decidió salir a buscar fama. Su madre, abandonada, abrió locales de ropa, pero también le fue mal. Robbie decidió entrar en la banda para remontar las finanzas familiares, y porque nunca tuvo otra habilidad que la de atraer la atención de la gente. Cosa que hasta hoy sigue haciendo muy bien.

* * *

Robbie Williams podría haberse retirado en 1995. En ese momento, a los veintiún años, ya era millonario: con Take That, la banda pop adolescente que había integrado desde los dieciséis, consiguió ocho números uno y 15 millones de discos vendidos. Su salida del grupo fue todo menos decorosa: mientras la banda aseguraba que Robbie había abandonado uno de los mayores fenómenos del pop británico por propia voluntad, Robbie decía que lo habían echado. Take That fue la *boy band* más exitosa de Gran Bretaña, producto del manager rasputinesco Nigel Martin-Smith. Y tuvo un desarrollo accidentado. Al principio era un grupo orientado a un público gay. «Durante años, solo cantábamos en clubs gays», recuerda Robbie. «La comunidad nos recibió con los brazos abiertos y fue en ese ambiente en el que aprendimos el oficio.» Los cinco chicos (Robbie era el menor) bailaban coreografías predecibles semidesnudos, con accesorios de cuero, y entonaban con dificultad canciones pop olvidables. Pero la pasaban bien: «El mejor momento de mi vida fue a los diecisiete años, cuando tomé éxtasis por primera vez. No me gusta promocionar las drogas, pero tengo que admitir que eso fue increíble. Estábamos con Take That en un club gay español, me tomé el éxtasis y de pronto amaba ese lugar, amaba a todo el mundo, todos me amaban, y yo era gracioso, atractivo y bien dotado», dice Robbie recordando el mejor momento de la banda. Después de esa breve temporada en el circuito gay, el grupo comenzó a gustarles a las adolescentes. Mucho. Después de un cambio de imagen que consistió en «adecentarlos» un poco, Take That amplió su público y comenzaron las escenas de histeria femenina, el *merchandising* interminable, los videos donde cantaban mirando amorosamente la cámara y la condición de superestrellas. Y estar en la banda se convirtió en una prisión, con horarios rígidos, obligación de soltería y ensayos interminables. Pero Nigel Martin-

Smith nunca les negó a sus pequeños *frankensteins* drogas y alcohol, siempre y cuando no se notara, o por lo menos no mucho. La idea no era, y nunca fue, que se tratara de una banda limpia como los Backstreet Boys o NSYNC. Cierto peligro y dosis altas de sensualidad ambigua eran parte del plan. Robbie era el simpático de la banda, el travieso, al que se le adivinaban malos hábitos, el bufón que no se tomaba nada en serio. Pero varias cosas jugaban en contra: Robbie era el favorito del público, el que aún en estado embrionario se perfilaba talentoso y el que ponía en crisis de envidia a Gary Barlow, compositor y líder de la banda, que jamás le permitió componer una canción. Cuando la popularidad de Robbie se convirtió en algo tan grande como sus excesos, Nigel Martin-Smith le bajó el pulgar y quedó fuera del grupo, aun cuando recién habían obtenido su primer y único éxito en Estados Unidos, la balada «Back For Good». Los otros cuatro continuaron durante un año, hasta la separación. Ninguno de ellos logró trascender, y el malvado Barlow fracasó de forma tan definitiva que hasta el propio Robbie siente lástima por él, de vez en cuando. «Nunca me cayeron bien, salvo Marky. Son estúpidos, avaros y egoístas. El pajero de Gary Barlow, que nunca tuvo idea de nada, era el único al que se le permitía tomar decisiones. Nunca le caí bien a Nigel, tampoco. Durante los dos primeros años ni siquiera me hablaba: se comunicaba por carta. Y los chicos no me soportaban porque nunca tuve la necesidad de llamar la atención, y ellos sí. Había muchos celos y envidia.»

Cuando Robbie quedó afuera, la prensa se lanzó sobre él, esperando ansiosamente su definitiva caída en desgracia. «Era una profecía. O una lotería. "¿En qué fecha exacta se lo puede dar oficialmente por hecho mierda?"», recuerda Robbie. Él hizo todo para confirmar las predicciones. Engordó, se mostró borracho y drogado en público todo lo posible, hizo un comercial para Seven-Up donde aparecía con el pelo largo y en bikini y cayó desmayado en varias fiestas pobladas de celebridades. Mientras tanto la compañía discográfica de Take That (BMG) seguía manteniendo el contrato con Robbie, en el que se estipulaba que no podría editar ningún simple como solista si abandonaba la banda. La batalla legal duró hasta mediados de 1996, cuando Williams anunció que cambiaba de compañía y lanzó un *cover* del tema «Freedom» de George Michael (uno de sus mejores amigos). El simple llegó al segundo puesto en los *rankings* ingleses, pero Robbie no aprovechó el momento: conoció a una chica, Jacquie Hamilton-Smith, y se fue de juerga con ella durante exactamente un año. Conoció y se fascinó con Liam Gallagher («le vomité la casa varias veces»), salió en todas las revistas en estado de alevosa decadencia y finalmente aceptó los consejos de otro amigo, Elton John, y entró en rehabilitación. La primera de varias

internaciones. Cuando lo soltaron, deprimido por «todo el dinero que le debo a mis *dealers*», editó *Life Thru a Lens*, su primer disco solista. Tenía influencias de Oasis, de The Kinks, incluso de Alice Cooper, y había coescrito las canciones con Guy Chambers, un músico que había fracasado en bandas como World Party y Lemon Trees. La crítica le dio el visto bueno, pero el público lo abrazó con una balada, «Angels», que podía conmover hasta al más escéptico. Lo extraño fue que la canción se editó como quinto simple. Ni bien empezó a sonar en radios, el disco pasó de vender cuarenta mil copias a más de un millón en cuestión de semanas. La dupla con Chambers se mantuvo durante los siguientes discos, *I've Been Expecting You* y *Sing When You're Winning*, y seguirá en el futuro. Formalmente son un dúo, pero Chambers es el genio en las sombras, consciente del estrellato de su compañero. En esos álbumes Robbie maduró: poco queda de su fascinación con Oasis. En «No Regrets», una canción incluida en su segundo disco en la que reflexiona sobre los años en Take That, el invitado de lujo era Neil Hannon de Divine Comedy, una muestra de su nuevo estatus de artista creíble.

En el impoluto mundo de las estrellas pop, los vicios de Robbie no pueden ser más que refrescantes. Mientras Britney Spears jura y perjura que es virgen o los Backstreet Boys se casan (y cuando se internan por excesos aseguran que sus depresiones han sido motivadas por las muertes de sus abuelitas), Robbie no puede dejar el alcohol, entra y sale de rehabilitación y hace declaraciones como esta: «Me estaba yendo a casa la otra noche y vi a un amigo en la vereda. Iba al Soho, y lo acompañé para tomarme un trago con él. Y me fui al carajo. En realidad, no me acuerdo de mucho. No tomé drogas, sin embargo. Solamente porque no conseguí, tengo que aclarar. Es increíble que en el medio de Soho no se puedan conseguir drogas. Entonces me aburrí y me fui a Stringfellows a desnudarme. Parece que lo hice. Me desperté y las sábanas estaban todas mamarracheadas con birome, y había un número de teléfono escrito en el piso. No sé de quién. Me parece que estoy enloqueciendo otra vez. Siempre quise ser un excéntrico, recé por serlo, y ahora lo conseguí. No tengo control alguno sobre lo que hago y me da miedo.»

Robbie Williams empezó a tomar cocaína hacia el final de Take That, cuando descubrió que «una vez que bajás del éxtasis se puede continuar despierto con cocaína». Tomó heroína algunas veces, cuando no podía conseguir tranquilizantes. Pero su verdadero vicio siempre fue el alcohol, y no tiene problemas en desmenuzar su hábito: «La bebida y la cocaína vienen juntas, para mí. Si bebo, tengo sueño; así que tomo cocaína para despertarme, pero me pierde. Soy desagradable cuando tomo cocaína. Ojalá nunca la hubieran inventado. Ahora trato de irme a casa cuando empiezan a tomar, pero

no siempre tengo tanta fuerza de voluntad. No sé si soy alcohólico. Lo que es cierto es que no sé tomar socialmente. Tomo solo para emborracharme.» En este momento no está claro si Robbie está limpio o patinando sobre charcos de vómito. Tampoco está claro cuánto hay de real en su vida disipada y cuánto de construcción.

Una parte de su fracaso comercial en Estados Unidos está relacionada con la exhibición de sus excesos, y esa imperdonable mala conducta probablemente logrará que nunca se convierta en un artista consumible para el puritanismo estadounidense que prefiere a los ídolos pop pasteurizados. Ni siquiera el disco dedicado a Sinatra parece conmoverlos. Es que es difícil encasillar a Robbie: el público pop difícilmente se verá atraído por una estrella pop con conducta de estrella rock. Es demasiado duro para un sector, demasiado blando para el otro. Esa combinación no es extraña para el público europeo, pero se ha perdido definitivamente en Estados Unidos con el auge del teen pop inmaculado. Robbie se burla de eso en la única canción de su autoría de *Swing When You're Winning* que se llama «Voy a hablar y Hollywood me escuchará» («I Will Talk and Hollywood Will Listen»). Todo el disco, en realidad, parece un lamento nostálgico por una época en la que las estrellas podían ser amadas por todos aun cuando pasaban las noches borrachos en casinos de Las Vegas y durmiendo con todas las mujeres posibles. En ese sentido, Robbie Williams es una estrella anticuada.

* * *

Lo más extraño de Robbie Williams es que es un gran letrista. Inmaduro la mayoría de las veces, cursi otras, consigue sin embargo que las letras de sus canciones sean únicas en el pop por contraste con su elaborada imagen pública de joven descontrolado, arrogante e irónico: es el único lugar donde se sincera. Robbie Williams no declara amor eterno en sus estribillos ni se lamenta por algún amor perdido. Casi nunca recurre a los clichés del pop. Prefiere lo confesional: su tema favorito es él mismo. Robbie Williams hace pop británico para adultos. En «Singing for the Lonely», de *Sing When You're Winning*, canta: «Me paso la vida esperando el estribillo / porque el resto de la canción nunca es demasiado buena», cosa que es cierta en más de un sentido. Es imposible imaginar a cualquier otro personaje emergido de una banda pop adolescente que en el primer simple de su primer álbum elija cantar una oda a los excesos como lo es «Old Before I Die»: «Espero ser viejo antes de morir / espero poder recordar estos días / pero esta noche voy a vivir como si fuera la última.» O que en su segundo álbum *I've Been Expecting You* empiece una canción diciendo: «Mi aliento huele a miles de cigarrillos / y cuando bailo me parezco

demasiado a mi papá», un padre que ganó un concurso de televisión de nuevos talentos y después fracasó estrepitosamente, una vez que la fama se le subió a la cabeza. A diferencia de otros solistas pop que provienen de una matriz manufacturada, Robbie no pretende comportarse como un adolescente (que es lo que convierte en ridículos a hombres de treinta años como los Backstreet Boys) y prefiere ponerse en un lugar de adulto desde su primer disco: «Habrá lágrimas cuando me vaya / pero no duelo / porque la ciudad olvida pronto / Para mí es mágico / pero para el que me alquila el departamento es trágico / porque le queda un cuarto vacío / Habrá los mismos rostros en los viejos lugares de siempre / en los lugares donde desperdicié mi juventud», canta en «South of the Border.» A las acusaciones de artificialidad les respondió con la parodia y los personajes múltiples, dejando la discusión sobre la sinceridad en un lugar irrelevante: un *striptease* entre macabro y ridículo para el video de «Rock DJ», una imagen de playboy a la James Bond en «Millenium», ahora un *crooner* mafioso y gregario para el tributo a Sinatra. Suele ser insoportable: cuando recibió el premio a Mejor Solista en los MTV Video Awards del 2000 le agradeció al público «por mis varias casas, mis autos último modelo, mis millones y mi novio supermodelo». Nunca demagógico, es imposible imaginarlo agradeciendo de todo corazón a fans histéricas o fingiendo buena conducta en eventos. Los Backstreet Boys, a su lado, parecen hologramas.

El secreto de Robbie parece ser jugar permanentemente a dos puntas: un adulto en sus canciones, un malcriado exhibicionista en público, un galán en algunos videos, una parodia de sí mismo al borde del ridículo en otros, una canción donde seduce a Nicole Kidman, otra donde seduce a Rupert Everett. Fotos en revistas con modelos y bellas actrices, y declaraciones en las que asegura que alguna que otra vez compartió la cama con un hombre. Una mezcla de honestidad y falsedad en iguales dosis, para mantener el misterio. «Como a cualquier boludo, me importa mucho lo que la gente piense», dice. «Es muy complicado para mí hablar de cosas en las que creo y no disfrazarlas con ironía como mecanismo de defensa, por si alguien se burla. Creo que estoy en un momento en el que finalmente puedo ser sincero, pero mi mayor preocupación es que no sé cómo ser sincero a esta altura. Mi vida es como el Truman Show. Todo el mundo sabe cuándo y dónde me mudo, o lo que desayuno cada mañana. Tengo una percepción completamente distorsionada de la realidad. Hace diez años que no tengo realidad. La prensa siempre cuestiona cuán de verdad soy. Pero no soy demasiado real. Soy un *showman*, un resultado de la industria del entretenimiento. Y eso está bien.» Además, dice Robbie, no sabría vivir sin fama. «No quiero dejar de ser famoso. Es mi trabajo. Me dieron esta fantástica posibilidad y tengo

que aprender a manejarla. No hay clases que te enseñen a ser famoso, ni grupos de ayuda para celebridades. Bueno, de esos sí que hay. Se llaman entregas de premios.»

1 de diciembre de 2012,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL MAR EN LOS OJOS

En los míticos años veinte de México, cuando el país ingresaba a la modernidad, los pintores muralistas inauguraban una nueva forma de arte popular, y el despertar cultural abarcaba las expresiones artísticas y las costumbres, una mujer-musa encarnaba el espíritu de la época: Nahui Olin, nacida Carmen Mondragón. La llamaron la mujer más bella de México; la libertad con que vivía su sexualidad fue considerada síntoma de locura; posó para Diego Rivera, que la inmortalizó en murales; frecuentó a Siqueiros, Orozco, Frida Kahlo. Pero cuando murió, en 1978, México la había olvidado.

En los años noventa se inició la recuperación de la vida y obra de la musa. Expusieron sus pinturas, sus osados desnudos fotográficos, se recuperaron sus libros de poemas, sus cartas; todo el material habla de años intensos, donde esta mujer excéntrica y hermosa funcionaba como catalizador de una revolución. Este 2004, para coronar esa recuperación, la editorial Circe acaba de editar una biografía firmada por Adriana Malvido, periodista mexicana. Es un itinerario apasionante y desordenado que, al mismo tiempo, atrapa y libera a Nahui Olin, mujer desbordada cuyos ojos verdes le valieron fama de bruja; decían que brillaban en la oscuridad, como los de un gato. Elena Poniatowska escribió sobre ella: «De que Nahui Olin tenía el mar en los ojos no cabe la menor duda. El agua salada se movía dentro de las dos cuencas, y adquiría la placidez del lago o se encrespaba furiosa tormenta verde, ola inmensa, amenazante. Vivir con dos olas del mar dentro de la cabeza no ha de ser fácil.»

* * *

La mujer más hermosa de su época nació en 1893, hija de un general experto en diseño de artillería. Era la quinta de ocho hijos, y se educó en Francia, cuando Porfirio Díaz envió a su padre a Europa en una misión. A los diez años escribía: «No soy feliz porque la vida no ha sido hecha para mí, porque soy una llama devorada por sí misma y que no se puede apagar; porque no he vencido con la libertad la vida teniendo el derecho de gustar de los placeres estando destinada a ser

vendida como antiguamente los esclavos, a un marido. Protesto a pesar de mi edad por estar bajo la tutela de mis padres.»

En 1913, Carmen Mondragón se casó con el pintor Manuel Rodríguez Lozano; el matrimonio fue tormentoso, signado por peleas y la muerte de su único hijo cuando todavía era un bebé; la leyenda dice que la propia Carmen lo ahogó, pero la investigación histórica sostiene que el niño falleció mientras dormía. En 1921 el matrimonio volvió a México; Carmen quiso el divorcio, pero su familia no se lo permitió. A Carmen poco le importó: pronto conoció al Dr. Atl (Gerardo Murillo), famoso artista y vulcanólogo mexicano que intervenía en política (creó la Casa del Obrero Mundial) y juntos se mudaron al exconvento de La Merced, en Ciudad de México. Murillo se cambió su nombre por Dr. Atl (agua en náhuatl) cuando viajaba en barco de Nueva York a París y se desató una tremenda tempestad. Allí el poeta argentino Leopoldo Lugones le agregó «doctor» cuando Murillo se doctoró en Filosofía, y en una fiesta con todos sus amigos presentes fue bautizado en una tina de champán. Según esa costumbre, el Dr. rebautizó a su amante como Nahui Olin, fecha que en el calendario azteca significa el movimiento renovador de los ciclos del cosmos. En sus cartas a Atl, Nahui escribía: «Perfora con tu falo mi carne, perfora mis entrañas, desbarata todo mi ser, bebe toda mi sangre y con la última gota que me quede escribiré esta palabra: te amo.»

La relación fue apasionada y escandalosa para su época, incluso comparada con el no menos tempestuoso romance de Diego Rivera y Frida. El Dr. Atl escribe en su diario: «La vida se ha vuelto imposible. Los celos nos torturan. Yo, más dueño de mí mismo, me contengo, pero ella es un vendaval. Esta mañana dos pobres muchachas, que después de abandonar mi consultorio se atrevieron a subir a la azotea para contemplar el panorama de la ciudad, provocaron una furia terrible en Nahui, que ahí estaba. Apenas las vio, se les echó encima. Trató de empujarlas hacia el borde de la cornisa, con la intención de arrojarlas al patio. Me interpuse. Hubo escenas violentas… Cuando subí al gran salón encontré a Nahui dando vueltas como una fiera enjaulada, con los ojos iluminados por relámpagos de rabia. Esa primera tempestad anunciaba el tiempo de lluvias, los truenos y las tormentas y los rayos que habrían de fulminarme.»

Tomás Zurián, restaurador de arte y coleccionista que realizó una investigación de doce años sobre la vida y obra de Nahui Olin, dice: «Se la puede abordar desde los más diferentes ángulos y todos resultan fascinantes: la época, la obra, su carácter rebelde, el estallido de la pasión por Atl, comparable a Romeo y Julieta, Eloísa y Abelardo, Henry y June. Ella entiende, aporta y nutre a su época de un sentido de libertad entonces inconcebible. Es una verdadera feminista. Sabe, porque ha viajado, que la mujer juega un papel importante en la

cultura, y no como compañera o apoyo de un hombre sino con potencial propio. Y expresa esto con acciones. Es una feminista que con sus actos genera una apertura. De niña vivió en Europa a fines del siglo XIX, cuando las sufragistas inglesas exigen el derecho a voto de las mujeres y se empapa de todo eso.»

* * *

La pintura de Nahui Olin empezó a ser catalogada en 1992, y la primera exposición retrospectiva se hizo en 1993 en el MuseoEstudio Diego Rivera de la ciudad de México. Zurián explica: «La podemos ubicar dentro de lo que se llama naif, inocente, no académico, pero sus soluciones plásticas las lleva más allá, rebasa ese horizonte. Sus aplicaciones del color son, en algunos cuadros, verdaderamente audaces. Su pintura es una biografía permanente, porque salvo los elementos cotidianos que contiene y la revalorización del indigenismo que intenta, la mayoría de sus pinturas son una representación de ella y sus circunstancias, un eterno autorretrato, producto de una necesidad interna y profunda por afirmar los valores que la sociedad no ve.»

Pero Nahui no se limitaba a las artes plásticas. Publicó varias colecciones de poesía, algunas incluso poético-científicas, donde se despachaba sobre cuestiones místicas, la teoría de la relatividad, el cosmos, la energía. Su poesía, de rara belleza, mezclaba la inocencia con un erotismo claro: en *Calinement je suis dedans* escribe «Cuando era niña / en la noche de París / Veía yo desde Neuilly / la torre Eiffel / Y creía que las luces / Hacían feliz a la gente / Y que no se acostaban / Para ver a las estrellas / Subir al cielo negro / Lloraba antes de dormirme / Porque sentía el placer / Venir con las estrellas / De la noche». Al mismo libro le pertenece su poema más escandaloso: «Si tú me hubieras conocido / con mis calcetines y vestidos / muy cortos / habrías visto debajo / Y Mamá me habría enviado / a buscar los pantalones / que no me gustaban / y me habría sentado sobre tus rodillas / para decirte / que Mamá es muy mala conmigo / Quiere que me ponga / gruesos pantalones / que me lastiman / allí abajo / Tú habrías visto / que soy una niña / que te gusta.»

* * *

En 1922, Nahui fue retratada por Diego Rivera. El primer mural que realizó el pintor en México fue *La creación*, de casi 900 metros, en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Nahui representó «La poesía erótica». Más tarde la pintó en los murales *Día*

de muertos y *La buena mesa* de la Secretaría de Educación Pública en el Palacio Nacional y en el mural del teatro Insurgentes, donde aparece atendiendo a un enfermo. No solo los pintores cayeron bajo su embrujo. En 1923, Nahui conoció a los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston; este último realizó los mejores retratos de su carrera con Nahui como modelo. Ella, mientras tanto, se volvía a enamorar, ya separada del tremendo Atl; en pareja con el pintor y caricaturista Matías Santoyo, partió hacia Hollywood y decidió dejarse fotografiar desnuda. En 1927 organizó, ante la mirada atónita y escandalizada de México, una muestra de sus desnudos para el fotógrafo Antonio Garduño. Pero dos años después, ya estaba fuera de México: se enamoró de un capitán de barco, Eugenio Agacino. Nahui pintó el romance: la pareja en el barco, bailando en la proa del navío anclado en Nueva York, desnudos frente a Manhattan, sobre el Atlántico. Durante un viaje, en 1934, Agacino se intoxicó y falleció en Cuba. Ella nunca lo olvidó: hasta su muerte, colgó en su casa una sábana donde había pintado a su amante capitán; dormía abrazada a ella.

* * *

Nahui Olin expuso por última vez en 1945. En los últimos años de su vida, vivió con sus gatos en la casa de la calle General Cano que heredara de sus padres. Amaba especialmente a uno de ellos, Metelik, con el que tenía una relación simbiótica. Cuando alguno de sus gatos moría, Nahui acudía al peletero, y con la piel de los animales hacía alfombras.

Andaba por la calle vestida con harapos, y decía que era la dueña del sol: cada mañana, lo hacía salir con su mirada, y cada noche lo devolvía al ocaso. Se convirtió en un personaje triste para todos, menos para ella, que seguía orgullosa de su cuerpo y su pasado, e invitaba a los jóvenes poetas a su mansión semiderrumbada para mostrarles su pasada gloria y la de México; con el escaso sueldo que le ofrecía el Estado daba de comer a sus animales y de vez en cuando todavía se daba un banquete. A su muerte no le dedicaron siquiera un obituario. El libro de Malvido es un rescate del olvido emocionante y tardío. En sus páginas la recuerda el escritor Andrés Henestrosa, que la conoció: «Nahui era de esas personas, como Frida, que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quiénes son, que se fotografían y autorretratan para verse a sí mismas. Hizo su vida como le dio la gana. Yo le tenía miedo. Por su físico, sus tremendos ojos, su mirada. No era una persona normal. Era extrañísima.»

16 de abril de 2004,
suplemento «Las 12», *Página/12*, Argentina

LO BELLO Y LO TÓXICO

Qué rara es la belleza de Kate Moss. Una belleza de bordes, hecha de nocturnidad y todo el veneno de Londres; una chica que podría ser la musa de todas las canciones del britpop —que quizá lo haya sido de verdad: aniñada, delgadísima, sensual, pero sobre todo objeto de obsesión—. Aquella campaña de Calvin Klein es inolvidable: una voz la perseguía susurrando su nombre, ella tenía el pelo suelto y húmedo, parecía escaparse e invitar al mismo tiempo; el perfume se llamaba Obsesión. Kate nunca negó sus excesos: su internación en 1998 en The Priory, la clínica que recibió a Richey Edwards de Manic Street Preachers —uno de sus adoradores—, a Shaun Ryder, al crack Paul Gascoigne. Etérea y urbana, Kate puso de moda el heroin chic, esa tendencia de chicas y chicos de tapa de apariencia enfermiza y química, que se ganó repulsas generalizadas, pero elevó el morbo hasta el punto de ebullición. En los noventa fue lo más cercano a aquellas diosas inestables de los sesenta, como la inquietante Anita Pallenberg, pareja de Keith Richards.

Y se convirtió en la musa del rock. Porque Kate fascinaba a los chicos de las bandas, y porque Kate estaba fascinada por esa vida. Y así grabó «Some Velvet Morning» con Primal Scream —hermosa se la ve en el video junto a un lánguido Bobby Gillespie— y después fue la protagonista absoluta de «I Just Don't Know What To Do With Myself» de White Stripes, semidesnuda, no tan delgada, gloriosa, bailando en un caño dirigida por Sofia Coppola.

La aparición de Pete Doherty en su vida era solo cuestión de tiempo. La mala influencia que toda chica fascinada por el peligro no puede evitar desear. Hipnótico como un accidente de tránsito al costado de la ruta. Mitad poeta, mitad farsante, cara de niño, el *frontman* mejor vestido del rock; el chico romántico y heroinómano que juguetea con la muerte y recita a Coleridge y William Blake mientras sueña con Albion y llevó al desastre a su grupo, The Libertines, en una espiral de autodestrucción, intensidad, celos y amistad obsesiva que espantó hasta al muy curtido Alan McGee, que alguna vez dijo: «No es rocanrol. Son lo más extremo que vi en mi vida. Son pura enfermedad mental, me parece.» The Libertines, la

respuesta inglesa a The Strokes, con influencias de The Clash —Mick Jones les produjo su primer disco, *Up the Bracket*—, implosionó después de solo dos álbumes. Pete le escribió una canción a Kate antes de conocerla, «What Katie Did»: «Qué vas a hacer, Kate / Sos una chica muy dulce / Pero el mundo es muy cruel / Y mis alfileres de gancho no son muy fuertes, Kate / Apenas alcanzan para sostener mi vida.»

Y después la conoció. Ella, halagado, lo invitó a su cumpleaños n.º 31 (Pete tiene veintiséis). Aparentemente, no se separaron más. Pete declaró que ella le salvó la vida; que trató de ayudarlo a dejar la heroína; que solo pudo superar una estancia en la cárcel por disturbios y golpizas varias pensando en ella. Es fácil imaginarlos en su mundo de glamour decadente. Un día, deciden ponerse las pilas. Al siguiente, vuelven a pasar una noche en vela entre cocaína y alcohol. Él trata de sacar adelante una nueva banda, Babyshambles; ella sigue brillando en las pasarelas, radiante de amor salvaje, compañera maternal del *enfant terrible*. Y cada noche los paparazzis obtienen esas fotos donde se los ve hermosos, malditos y felices, desafiantes, a pesar de las malas lenguas.

Pero llegaron los cuervos, y sacaron fotos y filmaron a Kate y Pete en privado, en un estudio de West London, comportándose como seres humanos —privilegiados, sí, quién lo niega—; Kate peinando rayas de cocaína con una tarjeta de crédito sobre la tapa de un CD; Mick Jones, Pete y amigos con billetes enrollados, encorvados ante la bella. Escándalo, pérdida de contratos, un pasaje de avión para que Kate se rehabilitara en una clínica de Arizona y no pusiera en peligro la custodia de su hijita de dos años, Lila Grace. Pete, solo en Londres, haciendo bardo. Ambos incomunicados.

Ahora, en diciembre de 2005, Kate salió de la clínica. La hipócrita industria de la moda le dio una interesada bienvenida. La casa Burberry le renovó el contrato, y *Vanity Fair* la puso en la tapa. ¿Y Pete? Los psicólogos le aconsejaron mantenerse lejos de él si quiere estar limpia. Y ella afirma que lo abandonó. Pero dicen que Kate va a desobedecer. Que miente. Que se ve con su amor maldito en secreto. Y, si los dejan en paz, volverán esas fotos de la bella y el rocker alucinado, vagamente peligrosos, terriblemente envidiables.

Diciembre de 2005,
anuario *Rolling Stone*, Argentina

RETRATO DE ROMÁNTICO CON HEROÍNA

Cuando The Libertines editaron su primer disco, *Up the Bracket*, en 2003, algunos críticos entraron en éxtasis. No tanto por la excelencia musical ni por la originalidad de la banda; es que ese disco tenía algo mucho más importante para el rock —y sobre todo para el rock británico—: urgencia, energía ardiente, una inteligencia callejera pero, al mismo tiempo, cimentada en lecturas frenéticas; una banda que apestaba a bohemia y urbanidad. La revista *Spin* dijo: «esta es música para gente pobre bien vestida». Los compararon con The Jam y Oasis *circa Definitely Maybe*. También con The Clash, gracias a que Mick Jones produjo el disco, fascinado: «De vez en cuando aparece una banda así; uno sabe que son "la banda", todos lo saben, y yo quería estar ahí, también.»

El corazón de The Libertines eran Pete Doherty —el hijo rebelde de un oficial del ejército británico— y Carl Barât, hijo de hippies, y bastante más cauteloso que su impredecible compañero. Se conocieron en 1996, y fueron de esos amigos íntimos en ebullición, incendiados entre libros de William Blake, Coleridge, Baudelaire, la Albion mítica de los poetas británicos y una forma de tocar repentista: shows en livings de casas, shows en burdeles, invitaciones personales a fans —que iban a los ensayos e incluso tenían los números personales de los celulares del grupo—. Doherty y Barât habían aprendido además las lecciones de Manic Street Preachers: los dos fabulosos líderes de una banda fabulosa no son fabulosos sin apelar al homoerotismo, y así escribían canciones sobre su amistad y en vivo se quedaban con el pecho desnudo y cantaban abrazados. Claro, Doherty también apeló a las desapariciones míticas del rock; varias veces se ausentó de giras, con paradero desconocido, y sufrió varias expulsiones, ninguna definitiva. Mientras tanto, tomaba todas las drogas posibles (todas). Barât parecía muy complacido al principio, pero pronto la fantasía rocker de su compañero se fue al mismísimo diablo: en julio de 2003, cuando The Libertines estaba de gira por Japón sin Doherty —ausente sin aviso—, Pete entró al departamento de su compañero en Londres, se robó una guitarra antigua, una *laptop*, un CD, y acabó en la cárcel

por dos meses, denunciado por su exnovia y madre de su hijo, Astile. Cuando fue liberado, volvió a los brazos de Barât para grabar su segundo disco; pero antes de que estuviera terminado, Doherty ya estaba fuera de la banda, esta vez para siempre. Un último intento de rehabilitación en un monasterio tailandés no funcionó. Aparentemente escapó, se alojó en un hotel de Bangkok, y desde su habitación compraba heroína que le traía uno de los jóvenes empleados. Cuando se le terminó la plata, lo ayudó a salir del país una enamorada periodista del diario *Bangkok Post*. Volvió a Inglaterra, y Carl se lavó las manos: «Peter se va a morir o va a matar a alguien. No pienso volver a hablar con él.» Hasta el manager, Alan McGee —acostumbrado a los desastres gracias a su trabajo con Oasis—, tuvo que tirar la toalla: «Son la banda más extrema con la que trabajé jamás. No es rocanrol. No sé lo que es. Enfermedad mental, probablemente.»

Pete Doherty, el chico delicado y salvaje, con cara de ángel y hábitos demoníacos, armó su propia banda, Babyshambles. Y era la oscura estrella de rock al borde de la muerte, un icono de la juventud perdida, hasta que se convirtió en otra cosa. En un nombre habitual de los tabloides británicos; un nombre que aparece en todas las revistas del mundo pero no por sus malos hábitos o sus feroces discos, sino porque enamoró hasta la locura a la modelo más famosa del mundo, Kate Moss. Que este otoño de 2005 está internada en una clínica norteamericana de Arizona después de que paparazzis inescrupulosos le hicieran fotos tomando cocaína en el estudio de Pete; el escándalo es de una hipocresía espantosa, y es una pena leer que Kate tuvo que pedir «disculpas» por su «comportamiento», y que las casas de moda más prestigiosas del mundo —Burberry, Channel, Rimmel— rescindieron sus contratos con ella cuando antes, durante más de una década, habían celebrado su costado vagamente peligroso, su delgadez que inició el heroin chic, su alianza con el mundo del rock que le daba un brillo especial: el dúo con Bobby Gillespie de Primal Scream en «Some Velvet Morning» o su protagonismo bailando semidesnuda en el video «I Just Don't Know What To Do With Myself» de White Stripes. Para la prensa, para los diseñadores, Kate era una nueva Jane Birkin, Marianne Faithfull, Anita Pallenberg, con su elegantemente arruinado novio del brazo. Ahora le piden buena conducta. Y ella cumple —¿qué otra cosa puede hacer si quiere seguir trabajando?— mientras Pete la espera.

* * *

Cuando lo entrevistó para la revista *Interview*, la periodista Ingrid Sischy escribió sobre Doherty: «Por gente como él existen los abismos

generacionales. Hace tres años salió de la nada como el líder de The Libertines junto a Carl Barât, y se convirtió en el rostro más visible de un grupo de músicos británicos que estaban enfurecidos por el éxito de la música fácil de escuchar, de las bandas tranquilas e inofensivas como Coldplay, en búsqueda de música más directa, más urgente y más visceral que les hablara a los chicos cansados de escuchar "Yellow" con sus padres. A lo mejor fue su energía desatada, sus experimentos farmacológicos, o simplemente la belleza de sus composiciones —que toman tanto las melodías de los Beatles como los retazos nerviosos de The Clash—, pero esos chicos eligieron a Doherty como otros chicos en otros tiempos eligieron a Robert Johnson y Jim Morrison y Sid Vicious y Kurt Cobain e incluso a Arthur Rimbaud, para que sea su liberador.»

Peter Doherty tiene veintiséis años. Una edad perfecta para convertirse en mito del rock'n'roll. Es atractivo de una forma andrógina y delicada, y todo lo que se pone le queda perfecto hasta la histeria; es un póster caminante, medio punk, medio mod, medio *fashion victim*. Su actitud y su imagen son tan impactantes, tan reminiscentes de una época en que el rock no era ni U2 ni Keane que es imposible no rendirse a sus pies, aunque eso signifique caer en la romantización de sus excesos y, probablemente, de su sufrimiento. El problema es que Pete *también* vive en esa romantización, no solo por sus devaneos como poeta, sino porque está convencido de que el camino de los excesos lo llevará a la sabiduría; insiste en el anacronismo con un candor impactante y seguramente sincero. Todo esto hace olvidar, a veces, lo buenos que son los discos de Libertines, y la importancia que tuvieron para sacudir al abúlico mundo del rock británico —porque es francamente vergonzoso que lo mejor que pueda entregar la isla sea el aburridísimo Chris Martin—. *Up the Bracket* tiene canciones hermosas: la balada fracturada y acústica «Radio America», o la muy Clash —pero con algo diferente, más sensiblero en el mejor sentido— «Tell the King». El segundo y caótico disco, titulado como la banda, es todavía mejor: un desvergonzado testamento de la desintegración de una amistad, una banda y, en definitiva, un sueño de juventud eterna: mucho menos punk y más melodioso que *Up the Bracket*, con armonías más complejas y un fondo de nostalgia detrás de los gritos y la urgencia que lo elevan a clásico, incluso si no fuera el testamento de la debacle. Uno de los mejores temas es «Music When The Lights Go Out», con una guitarra acústica y la voces de Pete y Carl bien adelante, a dúo, narrando sus buenos y malos días; de pronto, el riff tierno se convierte en un torbellino y la letra de Pete dice: «Bueno, es cruel o amable / No decir lo que pienso / Y mentirte antes que lastimarte / Confieso todos mis pecados / Después de muchos vasos de gin / Pero aun así voy a esconderte lo que tengo adentro / Suena una

alarma cuando decís que tu corazón todavía canta cuando estás conmigo / Querido, por favor perdoname / Porque yo ya no escucho la música.» El melodrama continúa en la canción más famosa de ese disco, un punk-rock a la vieja usanza, que suena celebratorio hasta que se escucha la letra: «No entendiste nada / Me hiciste callar y le echaste la culpa a la heroína / Acorralado, el chico le pegó una patada al mundo / Pero el mundo lo pateó mucho más fuerte / Ya sé que no me soportás / Pero todavía te quiero.»

Gran disco, gran final, y Pete intentó salir adelante con su nuevo grupo Babyshambles, pero al principio cada show era suspendido —en una ocasión los fans, cansados de esperar, se subieron al escenario vacío para destrozar y robar equipos valuados en cincuenta mil dólares. Por otro lado, *The Guardian* votaba a The Libertines la banda del año, *New Musical Express* elevaba a Pete a icono *cool* del año y en el disco se lo escuchaba cantar «Qué se hizo de los sueños que teníamos». Enloquecido, a principios de 2004, Pete robó el auto de su *dealer* de heroína, que tenía varios miles de libras escondidas en el baúl. De esa circunstancia escapó sin encontrarse con la ley —el *dealer* sencillamente lo colgó de un balcón por las piernas para que el dinero, si lo tenía encima, cayera de sus bolsillos hacia la calle—, pero poco después le dieron una sentencia de cuatro meses en suspenso por llevar una navaja. Pero cuando se presentaba en televisión, seguía siendo encantador: tocaba la guitarra, recitaba poemas —a los dieciséis años, su poesía le ganó una beca de intercambio cultural en Rusia— y enamoraba a las conductoras. Su posición era extraña: con solo dos discos, su carrera —y su propia vida— ya tenía una biografía no autorizada: *Kids in the Riot: High and Low with the Libertines*. Allí, entre otras cosas, le decía al autor Pete Welsh que antes de ser famoso les hacía favores sexuales a «maricas viejas» por veinte libras.

Pero si algo comprendieron The Libertines y Pete en particular es que crear una mitología es tan importante como crear una banda: entre los «rumores» sobre el grupo se encuentran cosas como estas: que Pete y Carl vivieron con una prostituta anoréxica antes de ser famosos y ella, enamorada de Carl, trató de matar a Pete con unas tijeras; que Pete fue *homeless*; que cuando era *homeless* vivía dentro de una guitarra gigante de utilería; que quisieron formar una guerrilla pero se conformaron con una banda. Pete siempre se ríe y nunca confirma ni niega nada; parece vivir —según se lo ve en entrevistas, o se lo lee— en un mundo extraño, no solo de químicos, sino de vagas ensoñaciones. A mediados de 2005 le decía a *Vanity Fair*: «Tuvimos una visión. Albión es el nombre de un barco en el que viajábamos. Y Arcadia el destino: el reino de los sentidos, un lugar idílico, donde olvidar las dudas.»

* * *

Kate, la musa de tantos, desde Johnny Depp a Calvin Klein, invitó a Pete el terrible a su fiesta de cumpleaños n.º 31. Aparentemente se sentía halagada porque él le había dedicado una canción en el último disco de The Libertines, «What Katie Did». No la conocía entonces, pero como todo niño rocker inglés —¿y del mundo?— soñaba con ser el consorte de la bella. Dicen que nunca más se separaron, salvo cuando Pete fue hasta el hotel donde se alojaba el documentalista y fotógrafo Max Carlish para molerlo a palos: había vendido fotos de Doherty fumando heroína al tabloide *Sunday Mirror* por sesenta mil libras. Pete y algunos amigos no solo le pegaron: se robaron la billetera del traidor y él volvió a prisión, aunque lo liberaron pronto con una fianza de treinta mil libras. Estuvo solo seis días en una celda, y salió diciendo que los soportó «pensando en Kate». Dice que Kate le salvó la vida: hace algunos meses, hasta consideraba implantarse naltrexona en el abdomen, un método para disminuir el efecto de los opiáceos, por sugerencia de su novia. Desde su romance con Kate, su visión romántica sobre las drogas, al menos para la prensa, cambió un poco —siempre en los cándidos y delirantes términos de Doherty: «Las drogas son algo muy egoísta. Va contra todos los asuntos centrales de las cosas en que creo: el sueño arcádico de la liberación de los sentidos, de no oprimir a nadie ni ser oprimido.»

El romance explosivo incluyó peleas públicas y privadas; Kate echó a Pete de su casa varias veces, solo para ceder poco después. Anita Pallenberg, la rehabilitada pareja de Keith Richards durante casi veinte años, y madre de sus dos primeros hijos, se convirtió en consejera de Kate. Por lo demás, era una historia de amor intensa pero habitual —es decir, ¿cómo podría ser de otra manera si ellos eran los protagonistas?—. Hasta que la constante persecución y la obsesión de toda Inglaterra por los hermosos y malditos quebró los límites y tomó esas fotos de Kate. Y no solo eso: también pusieron al aire el video. Mientras tanto, Pete intenta hacer una gira con Babyshambles, pero la semana pasada ya cayó arrestado por posesión de drogas, después de suspender un show con entradas agotadas en la Universidad de East Anglia. Es imposible despegarse de la sensación de que hay en esta persecución algo de castigo. Que paguen por sus privilegios, su inaccesible mundo de glamour y fantasía; que se enderecen y dejen atrás las noches salvajes. El futuro, mientras tanto, es incierto: si Kate vuelve a Inglaterra —estará en una clínica de Arizona por un mes— pueden arrestarla. Mick Jones de The Clash, que estaba en el estudio con la pareja la noche de las infames fotos, puede ser llamado a declarar. Y Pete, que no puede comunicarse con Kate, tampoco parece poder completar un solo show con su nueva banda. De toda la

cantidad de declaraciones de apoyo (de Sharon Stone, de Sadie Frost, de Heather Mills) y de hipócritas y envidiosas condenas, se destacó Sarah Doukas, la manager de Kate desde hace dieciocho años: «Kate no está en el país, Pete está aquí en Inglaterra, y por ahora no se pueden ver. Pero no sé qué pasará en el futuro. La relación me preocupa. Pero cuando dos personas están tan enamoradas, no van a escuchar lo que nadie les diga.» Y está bien que así sea. La canción de The Libertines «What Katie Did», que Pete escribió cuando todavía no conocía a su novia, parece, ahora, extrañamente profética: «Oh, qué vas a hacer, Kate / Sos una chica muy dulce / Pero el mundo es muy cruel / Y mis alfileres de gancho no son muy fuertes, Kate / Apenas alcanzan para sostener mi vida / Decí lo que quieras, pero no me dejes colgado / Cualquier cosa que digas será todo lo que ellos quieran escuchar.»

Qué bueno, cuánto sabor a victoria tendría que les taparan la boca a todos. Qué ganas de un final feliz. Y que sea como Kate y Pete quieran.

9 de octubre de 2005,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

DESPEDIDAS

UNA EXTRAÑA COMPAÑÍA

No puedo recordar la fecha exacta, pero a fines de los ochenta vi a la banda Fricción en La República de los Niños, una especie de Disney argentino en las afueras de Buenos Aires construido en los años cincuenta. Yo tenía trece o catorce años. La banda me gustaba pero lo que fui a escuchar era su versión de «Héroes». Había descubierto hacía poco que, según los créditos del disco *Para terminar*, la canción no era de Richard Coleman, el cantante de la banda —y uno de los fundadores de Soda Stereo, que dejó el grupo antes del primer disco —: era de David Bowie. Yo estaba loca por «Héroes». No la entendía. No sabía a qué se refería con estar parados contra el paredón y las balas silbando cerca de los amantes pero sonaba tremendamente romántico y misterioso. Escuchar «Héroes» en vivo y después recorrer La República vacía con sus castillos a medida era un escenario digno de David Bowie, artificio y collage, traducción, restos, espíritu adolescente, las calles de la ciudad semiabandonada por donde aparecían chicos vestidos de negro con botellas de vino. La primera llave fue «Héroes» en castellano. Un híbrido. La segunda fue el video de «China Girl» que de vez en cuando pasaba alguno de los programas de música de la televisión. ¿Qué era tan impresionante? Además de la canción —hermosa, triste, esa letra que dice «no deberías meterte conmigo / voy a arruinar todo lo que sos / te voy a dar televisión / ojos azules / y el hombre que domina el mundo»—, era lo que ahora llamaría «diversidad»: nunca había visto un romance tan franco entre un hombre rubio andrógino y una mujer oriental. La representación masiva es así de importante: si se muestra, entonces existe, y esto no existía antes. Las uñas de la chica china, larguísimas, le daban al video un aire de peligro impalpable y cierta inestabilidad, con Bowie corriendo por las calles. Y la tercera llave fue «Absolute Beginners», una canción océano, una canción de amor para cantar a los gritos desde una ventana o para llorar de madrugada. Todas eran llaves distintas: llave épica, llave excéntrica, llave clásica. Hubo que juntar varias más para abrir la puerta Bowie y todavía hoy siguen apareciendo diferentes cerraduras y pasadizos y libros secretos en esta biblioteca interminable.

* * *

La bowiefilia tiene tantas ramas que la especialización es imposible. Él era una especie de maestro parado en un cruce de caminos, algunos más transitables que otros, algún callejón sin salida. Pero, como dijo recientemente Todd Haynes —uno de los bowiefílicos que derramó todo su amor de fan en la película *Velvet Goldmine* de 1998—, «Bowie redefinió lo que era posible como artista popular, haciendo accesible lo radical y lo visionario». Una vez sumergidos en la obsesión se podía elegir. La identidad de género: imposible minimizar lo liberador que resultó —que resulta— el hecho de que David Bowie siempre se negara a clasificar su sexualidad. Era liberador en los ochenta cuando, en la película *Mala sangre*, Denis Lavant corría hacia el futuro con «Modern Love» y era tan relevante porque se moría gente en todo el mundo y tener sexo daba miedo y ahí estaba Bowie, elíptico como siempre pero acompañando la incertidumbre en los años más oscuros del sida, vampiro moribundo en *El ansia*, o cantando con Freddie Mercury. Liberador para las chicas que se vestían como Ziggy Stardust —este hombre entendía que una mujer quería y podía ser una estrella de rock—; liberador porque ofrecía una imagen que nada tenía que ver con las masculinidades disponibles y era altamente erótica; los millones que se enamoraron de él en la tapa de *Diamond Dogs*, donde está desnudo y parece una deidad egipcia, amaron esa belleza de mármol extraterrestre sin preguntarse si era hombre o mujer. En 2013, en el video de «The Stars (Are Out Tonight)» (de *The Next Day*), se confundió en identidad y en la cama con los andróginos Tilda Swinton, Andreja Pejić (una chica transexual) y Saskia de Brauw, todos adorados por los adolescentes tumblerianos. Cherie Currie, de The Runaways, escribió en su autobiografía *Neon Angel* que, cuando vio a Bowie en la encarnación de Ziggy, «me sentí fuerte. Iba a ser como él. Podía ser espantosa y bella, horrible y atractiva, podía dejar de tener miedo». ¿Horrible? ¿En serio los descastados se identifican con Bowie el esteta, siempre delgado y elegante e hiperconsciente de su imagen? Mucho. Solamente hace falta leer los tributos espontáneos y las catarsis de estos días. El cineasta Guillermo del Toro, que no es un esquelético duque blanco, decía: «Bowie existió para que todos nosotros, los inadaptados, aprendiéramos que la rareza era algo precioso.» David Bowie es el santo de los raros, el que afirmaba que cualquiera podía ser una estrella. Esto es, por supuesto, un disparate. Pero un disparate que los bowiefílicos creemos. En 2013 su amiga Tilda Swinton le dijo en un evento público: «Nos diste a los marginales una rara y extraña compañía. Una hermandad. Nos abrazaste y nos dejaste el brazo sobre los hombros. Y nos mantuviste abrigados y lo seguiste haciendo desde hace, no sé, siglos. Eras, sos, uno de

nosotros.» Lo dice ella, lo dice la estrella adolescente Lorde, lo dicen los millones que lloran en las redes. Se murió el papá monstruo, el rey de los gnomos, el más hermoso de los feos.

Y ya que llegamos a *Laberinto* de Jim Henson, se puede hablar de las otras avenidas o corredores que abría el Bowie maestro de ceremonias. La del ocultismo, con sus referencias a Aleister Crowley y la Golden Dawn en «Quicksand», del disco *Hunky Dory* —y después, en su etapa de cocainómano paranoico al extremo, el exorcismo de su casa de Los Ángeles y las lecturas de la iniciada Dion Fortune—. La de la música negra con *Young Americans* cuando nadie creía que se podía renacer tras la decadencia de Motown; la del punk, porque él rescató —en todo sentido— a Iggy Pop y le produjo *Raw Power*. («Su amistad fue la luz de mi vida», dijo sencillamente Iggy estos días.) Sus canciones cósmicas («Space Oddity» que realmente suena como un despegue, «Life in Mars?», una balada que ni siquiera se trata sobre Marte, «Ashes to Ashes» («Sabemos que el Mayor Tom es un yonqui / está colgado del cielo»), «Hallo Spaceboy» de *Outside* y ahora la lovecraftiana y casi póstuma «Blackstar») llevan directo a la ciencia ficción y no son solamente su obsesión particular, hay un contexto: 1969, el año de *Space Oddity*, también es la fecha en que la revista *New Worlds*, dirigida por Michael Moorcock, concentraba a autores como Ballard, Samuel R. Delaney, Thomas Disch, Brian Aldiss, incluso William Burroughs, si no con textos, siempre con referencias y reseñas —todos desafiaban la mirada positiva de la ciencia ficción, como lo haría Bowie siempre (¿cuántas veces sus canciones son sobre la muerte y el apocalipsis?). Hay pistas de que leía *New Worlds*: el personaje Jerry Cornelius de Michael Moorcock es un agente secreto andrógino que, en su tiempo libre, es una estrella de rock. La novela *La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin transcurre en un planeta donde transicionar de un género a otro es una rutina. Y se sabe que Bowie amaba una novela que había leído de chico, escrita por la leyenda de la ciencia ficción Robert H. Heinlein: *Starman Jones*. «Starman» es una de las mejores, si no la mejor, canción de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), su disco glam, narrativo y exquisito. Y por supuesto, el verdadero apellido de David Bowie era Jones.

Se puede seguir. De verdad no termina nunca. Hasta la fallida y cursi araña que usó en el escenario en *The Glass Spider Tour* se resignificó en la «Maman» de la artista Louise Bourgeois. Como es arriba es abajo, dice la máxima hermética.

* * *

David Bowie era un fan. Como muchos fans, tomaba y dejaba, pasaba

de página. Tenía una capacidad alucinante para el fracaso: así como destartalaba las ideas establecidas de lo que era valioso en la cultura, a veces sus gustos lo llevaban a desastres y eso pasó durante toda su carrera: desde la incomprensible canción «The Laughing Gnome» de 1967 (una conversación entre Bowie y un gnomo que habla con voz diminuta: no es tolkeniano, es absurdo), o, en 1990, el imposible de reivindicar *Tin Machine*, disco y grupo. Pero él fracasaba y no se resentía. Hasta le causaba gracia. A su éxito de los ochenta —con canciones extraordinarias y otras penosas— lo llamó «mi época Phil Collins». Nunca se volvió un tradicionalista. Seguramente le dolían las críticas pero no lo suficiente como para asustarlo. Eso resultaba contradictorio con su fama de controlador sobrehumano, pero también tranquilizador.

Y por supuesto, los bowiefílicos lo amaban igual y disfrutaban sobre todo las mitologías que regalaba generosamente: jamás desmentía, pocas veces impedía. Neil Gaiman exigió a sus dibujantes que su personaje de Lucifer en *The Sandman* fuese David Bowie. Después de todo, ¡Satán es el «hombre» que cayó a la tierra! Ahora Gaiman acaba de poner online una historieta *fan fiction* que escribió, ilustrada por el enorme Yoshitaka Amano, que se llama *El regreso del duque blanco* y es una historia de amor en plan cuento de hadas sobre Bowie y su esposa Iman (la había editado como cuento, pero nunca se habían visto los dibujos). El escritor Steve Erickson usó el Bowie de Berlín —el de los tóxicos años setenta, que cada noche salía con travestis y con Iggy Pop; el que grabó «Héroes»; el que pintó a Yukio Mishima en una de las paredes de su estudio— para resolver el enigma de su novela *These Dreams of You*, sobre una niña etíope cuyo cuerpo funciona como una radio. Nick Cave fue a Berlín por Bowie, confesaba hace poco, a esa ciudad dividida, industrial, donde costaba encontrar la poesía: «Para mi Bowie no es un artista. Es mi niñez. Es una especie de inmortal», decía Cave en 2013. Todd Haynes, ya lo dijimos, le escribió una historia de amor con Iggy Pop y hasta recreó ese ¿mito urbano?, sobre que fue encontrado en la cama con Mick Jagger —pero hay más en *Velvet Goldmine*—. Referencias a Jean Genet. Reflexiones sobre el artificio y la manipulación de la industria musical, el *Ciudadano Kane*, la moralidad en el arte. Bowie no le dio a Haynes las canciones para la película, no le gustaba cómo aparecía en el guión (a nadie podría haberle gustado). Esa negativa, sin embargo, mejoró la película, la liberó, la dejó más abierta a las referencias y por lo tanto más Bowie. *Velvet Goldmine* tiene citas de Oscar Wilde, otra perla en este linaje excéntrico, especialmente esa definición de Bowie que es «dale a un hombre una máscara y te dirá la verdad». La verdad es la belleza y algo bello es una alegría para siempre, decía John Keats.

* * *

Podría seguir pero punto. Lo quiero mucho a David Bowie y estoy muy triste. Lamento estar de duelo en este verano sureño tan opresivo en tantos sentidos y envidio a los que pasaron la noche fría del 11 de enero cantando sus canciones en la calle, en Brixton, frente a la casa de su infancia y el mural donde se lo ve con el rayo de *Aladdin Sane* en la cara. Trabajar hasta el último momento y elegir una despedida sin sentimentalismos, de estrellas negras, botones sobre ojos vendados y camas desoladas debe haber sido un alivio para él. Logró poner en escena su escape final y festejar su cumpleaños. Fue digno y lúcido cuando nadie lo es —cuando es casi imposible serlo—. Ojalá no haya sufrido. Ojalá la muerte lo haya tratado con respeto.

17 de enero de 2016,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

ÚLTIMOS ATARDECERES EN LA TIERRA

«¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me llenen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima?» Así, impactado, perplejo, escribía Jorge Luis Borges el prólogo a la edición argentina de *Crónicas marcianas*, libro que leyó en los últimos días del otoño de 1954, apenas cuatro años después de la publicación original. Y su pregunta apunta al centro del misterio de la literatura de Ray Bradbury: por qué sus historias sencillas, clásicas, de enorme belleza lírica, producen revelaciones, provocan vívidos desasosiegos, reviven terrores atávicos y deliciosos, urgen, también, a contar. No hay escritor cuyo impacto, especialmente en la adolescencia, pueda compararse al que produce Ray Bradbury. Murió esta semana, el 5 de junio de 2012, a los noventa y un años, y su muerte era esperada, pero en las demostraciones de duelo afectuoso que se propagaron hubo una tristeza genuina y cierta sorpresa, como si este hombre de Illinois pudiera vivir para siempre. Parte del misterio —insoluble por lo demás— de la literatura de Bradbury es que parece transcurrir en otro tiempo: el de la infancia. No la infancia idealizada que imaginan los adultos sino la infancia real: la época en que se conoce la muerte y la pérdida, cuando hacen falta la magia y los amuletos, los años de esperar el verano y los disfraces y los cumpleaños y el regreso de los padres. Los cuentos de Bradbury vienen de ese país perdido para siempre, pero que él recuerda en cada uno de sus accidentes y sus milagros. Todos los cuentos de Bradbury son acerca de la muerte de la infancia, aunque escriba sobre la muerte de un planeta, de una casa o de una pila de libros que arden. Eso es parte —solo parte— del impacto de sus ficciones: el reconocimiento. Es el hombre que recuerda. Un emisario que trae olores y colores y voces que se creían perdidos desde un lugar que queda en el más lejano de los territorios: el pasado.

Es extraño que el hombre que volvió respetable la ciencia ficción se haya preocupado tan poco por el futuro (o por la ciencia). Es casi

gracioso recordar hoy que, por ejemplo, en aquellos años pioneros, muchos puristas de la ciencia ficción renegaban de *Crónicas marcianas* porque en el planeta la atmósfera era respirable y a Bradbury nunca le importó explicar por qué. Jamás se preocupó por los años luz y las nebulosas y las matemáticas. A Bradbury solo le importaba la gente y las metáforas.

Ray Bradbury nació en Waukegan, Illinois, de clase trabajadora. Como muchas familias del Medio Oeste durante la Gran Depresión, los Bradbury dejaron su pueblo buscando trabajo. Primero se fueron a Tucson, Arizona. Y cuando Ray tenía trece, se instalaron definitivamente en Los Ángeles. La constante durante estos viajes, solía contar Bradbury, eran las bibliotecas. Allí pasaba todo el tiempo posible leyendo a Poe, Verne, Edgar Rice Burroughs. Bradbury no fue a la universidad, ni tuvo educación terciaria: se formó leyendo en bibliotecas públicas. Su adolescencia y toda su vida adulta fueron californianas, pero sin embargo a Bradbury se lo identifica como la quintaesencia del escritor del Medio Oeste, el hombre candoroso de pueblo chico, nada que ver con la opulencia playera del rico estado del sol. Sucede que su ficción está anclada en Illinois, en Ohio, en Indiana; de ahí vienen sus personajes, esos son los pueblos que los marcianos construyen para atrapar a los confiados colonizadores, que creen estar viendo Grinnell, Iowa o Green Bluff, Illinois y no imaginan la trampa («La tercera expedición», de *Crónicas marcianas*). Hay un motivo personal para este anclaje. Hay un Santo Grial en la vida de Bradbury, un personaje de su infancia llamado Mr. Eléctrico. Era un mago de feria ambulante que llegó a Waukegan en el otoño de 1932. Su truco más importante era la silla eléctrica: sentado, dejaba que la electricidad pasara por su cuerpo y le erizara los pelos. Ray lo vio, y quedó fascinado. Pero al día siguiente tuvo una mala noticia: su tío favorito había muerto y debía ir a su funeral. Cuando volvía del cementerio, en el auto de sus padres, alcanzó a ver las carpas del modesto circo y le pidió a su padre que parara. Salió corriendo del coche, escapando de la tristeza y de la muerte. Mr. Eléctrico estaba sentado en un banco y, por decir algo, le pidió que le enseñara algunos trucos de magia. Mr. Eléctrico lo hizo y después le presentó a los integrantes de la *troupe*. Al hombre tatuado que más tarde sería «El hombre ilustrado». Al enano que luego sería el protagonista de uno de los más crueles cuentos de *Dark Carnival (El país de octubre*, 1943). Caminaron juntos por la costa del lago Michigan y Mr. Eléctrico se agachó y le dijo a Ray: «Me alegro de que hayas vuelto a mi vida. Fuiste mi mejor amigo en París en 1918. Te vi morir en mis brazos en las Ardennes. Me alegra que hayas vuelto al mundo. Tenés una cara y un nombre diferentes, pero la luz que brilla en tu rostro es la misma.»

Años después, Bradbury se preguntaba por qué le había dicho eso.

«A lo mejor tenía un hijo muerto, o se sentía solo, o me estaba haciendo una extraña broma. A lo mejor vio la intensidad con la que yo vivía. Lo que sé es que, cuando me fui, me acerqué al carrusel que tocaba "Beautiful Ohio" y me puse a llorar. Algo importante me había pasado. Me sentí cambiado. Ese hombre me dio importancia, inmortalidad, un regalo místico. Volví a casa y empecé a escribir. Nunca paré.»

Mr. Eléctrico le otorgó el don. Su primer éxito literario se lo dio Truman Capote, que eligió la historia «Reunión de familia» de entre una pila de basura para publicarla en *Mademoiselle*, una revista más prestigiosa que los *pulps* donde Bradbury vendía cuentos anteriormente. «Reunión de familia» es una de sus historias encantadoras, de las que le ganaron la fama de escritor delicioso. Que lo es. Es la delicia de «La mañana verde» de *Crónicas marcianas*, de «La última noche del mundo» de *El hombre ilustrado* (1951), con esa pareja que antes de irse a dormir, en el final de sus vidas —y de la vida de la Tierra—, no se olvidan de cerrar la canilla; son los cuentos protagonizados por Poe, por Picasso, por la familia Elliot; es *El vino del estío*, la hermosa recreación de su infancia que lo emparienta con *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain. Pero Bradbury era notable, y perverso, con sus historias de horror: «El pequeño asesino», donde un bebé camina por la casa y abre el gas para matar a sus padres; «La multitud», pesadilla urbana en la que quienes se juntan alrededor de las víctimas de accidentes automovilísticos son siempre los mismos —las mismas, fantasmales caras— y estos seres deciden la vida y la muerte. Los horribles niños de «La pradera» o de «La hora cero», cuentos cuya trama es de ciencia ficción, pero su tema es el más horrible y violento egoísmo.

Y es aún más brutal en la tristeza de sus cuentos de soledades. La mujer y el hijo que ven al padre abandonarlos, de a poco, porque prefiere el vacío del espacio al calor de la familia en «El hombre del cohete»; los chicos que no le dejan ver el sol a la niña inmigrante, en Venus, ese planeta donde llueve sin parar y todo es blanco; la niña de la Tierra que recuerda la tibieza en «Verano todo el año» de *Remedio para melancólicos* (1959). Esa casa vacía que sigue funcionando después de la bomba, una casa inteligente que no puede detener su propia muerte, que está sola hace tanto tiempo, en «Vendrán lluvias suaves», uno de sus mejores cuentos.

Su novela más famosa, *Fahrenheit 451* (1953), es su única distopía y probablemente su único texto de ciencia ficción pura. Da la impresión de que él le estaba muy agradecido al libro, pero no le tenía un gran afecto. «No soy un novelista», solía decir, «corro los cien metros, no el maratón.» Escribió anticipación de una manera oblicua: «El caminante», por ejemplo, de *Las doradas manzanas del sol* (1953),

anticipa el sedentarismo de los suburbios de Estados Unidos y la inquietante soledad de esas calles por las que nadie camina. También inventó teorías que, con los años, nadie asociaría con su nombre, como la del «efecto mariposa» —formulada diez años antes de que lo hiciera el matemático Edward Lorenz— en el cuento sobre viajes en el tiempo «El ruido de un trueno» (1953), que Stephen King estuvo leyendo con atención para su última novela, *22/11/63*.

Ray Bradbury nunca aprendió a manejar (lo que en Estados Unidos es tan raro como estar vivo y no tener pulso). Se resistió a viajar en avión hasta que se hizo muy anciano: prefería, y usaba, el tren. No leía a escritores jóvenes, pero conversaba con ellos durante horas, si le parecía que brillaban, que tenían ese ardor que, por cercano, por propio, sabía reconocer. Su nombre jamás se relacionó con ningún premio importante: ni siquiera ganó el Pulitzer. Contaba que Mr. Eléctrico, en aquella feria ambulante, lo tocó con una espada cargada de electricidad en la frente, en la nariz y en el mentón. Le dijo: «Que vivas para siempre.» Él prometió intentarlo.

Y lo logró.

10 de junio de 2012,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

FINAL DEL FORMULARIO. PRINCIPIO DEL FORMULARIO. LA IMAGINACIÓN AL PODER

No le gustaba que la llamaran una escritora «de ciencia ficción». Decía que, cuando le colgaban ese cartel, le salían tentáculos. Prefería ser nombrada como lo que era: poeta, novelista, ensayista, cuentista. Pero siempre —siempre: hasta el final de su vida pública, que coincidió con el final de su vida: falleció el 22 de enero de este año, 2018— Ursula K. Le Guin hizo una defensa cerrada, militante, a favor de los escritores de la imaginación. Por ejemplo. En 2014, Le Guin recibió la medalla por Contribución Distinguida a las Letras Americanas, galardón que otorga la fundación National Book Award. Es un premio a la trayectoria muy importante. Ella tenía ochenta y cuatro años. Subió al podio después de la introducción admirada de Neil Gaiman, bajó el micrófono hasta su altura —siempre fue una mujer menuda, con su corte de pelo estilo taza y una sutil androginia— y agradeció. Después, arremetió: «Lo acepto y comparto con los escritores que fueron excluidos de la literatura por tanto tiempo, mis colegas escritores de fantasía y ciencia ficción, escritores de la imaginación que por los últimos cincuenta años vieron que los hermosos premios iban a las manos de los llamados "realistas".»

Hay que verle la cara, la sonrisa ladeada, cuando dice «realistas».

Y después: «En esta época vamos a necesitar autores que recuerden la libertad. Poetas, visionarios, realistas de una realidad mayor, capaces de imaginar alternativas.» Y después le dedicó algunas palabras rabiosas al estado actual de la industria editorial, se enfurruñó con los escritores que aceptan «ser vendidos como desodorantes y a quienes se les indica qué publicar y qué escribir» y culminó con un llamado a la resistencia: «Vivimos en el capitalismo. Su poder parece inescapable. También lo parecía el derecho divino de los reyes. Todo puede ser cambiado por los seres humanos y ese cambio suele empezar en nuestro arte, el de las palabras.» Y bajó con los papelitos del discurso doblados. Una anciana de camisa colorida que no estaba dispuesta a resignarse ni siquiera ahí, en el final de su

larga y extraordinaria carrera.

Ursula K. Le Guin nació en California, hija del antropólogo Alfred L. Kroeber y Theodora Kroeber, la biógrafa de Ishi, el indígena americano que pasó sus últimos días en exhibición en el museo de la Universidad de Berkeley. La suya fue una infancia y una juventud privilegiadas, en muchos sentidos. A los veintidós años tenía un máster en Literatura Renacentista Francesa e Italiana en Columbia. Poco después se casó con el historiador Charles Le Guin, con quien tuvo tres hijos y una vida doméstica con pocos sobresaltos («mi esposo siempre entendió que yo quería escribir y era un trabajo», decía). De chica pasaba los veranos en una hermosa casa del Valle de Napa que era visitada por académicos, refugiados europeos —eran los años cuarenta— y por varios indígenas amigos de su padre. «Mi padre los conoció cuando trabajaba con ellos, mientras aprendía su lenguaje y sus costumbres», contaba en una entrevista para *The Paris Review*. «Uno de ellos, Juan Dolores, era un pápago, o un o'odham, y era realmente amigo de la familia. A veces se quedaba con nosotros durante meses, así que yo tenía este tío indígena. Tener a estas personas de otras culturas alrededor fue un verdadero regalo.»

Con los académicos aprendía de ciencia, que leyó durante toda su vida y esas lecturas son las responsables de su temprano ecologismo detallado en la novela corta *El nombre del mundo es Bosque* (1976). Con los exiliados aprendía lo que es ser un extranjero, condición que informa a los protagonistas de casi todos sus relatos. Sus padres no eran religiosos; ella tampoco lo fue aunque pronto eligió al taoísmo como «una forma de ver el mundo». Uno de sus últimos trabajos de traducción fue el *Tao Te Ching* de Lao Tzu: se dio el gusto de trabajar con un especialista en chino antiguo y le devolvió al texto su ambigüedad porque, en el idioma original, los pronombres no tienen género.

Le Guin relativizaba la influencia de su crianza en su ficción (¿a quién le gusta que la complejidad de trabajo y vida sea reducida de esa manera?) pero lo cierto es que los relatos del ciclo Hainish (en español se lo tradujo como ciclo Ekumen, el nombre de la federación integrada por varios mundos-planetas, diez libros entre novelas y cuentos) tienen un tratamiento de texto antropológico. Cuando Ursula K. Le Guin empezó a escribir, la ciencia ficción estaba dominada por las ciencias duras. La diversidad que ella trajo no fue solo en las cuestiones de género o en la introducción de personajes de color —también inédita— sino en la ampliación del campo de las ciencias: sus libros son manuales de etnógrafo, su héroe era Charles Darwin. Una novela como *Los desposeídos* (1974), su utopía anarquista —publicada originalmente con el mucho más adecuado subtítulo de «una utopía ambigua»—, es también una lucha entre ideales políticos de

organización social, o entre idealismo y pragmatismo y tiene páginas enteras dedicadas a las limitaciones de la libertad humana en diferentes sistemas posibles.

La suya es una ciencia ficción que incluye a las ciencias sociales y también, claro, como ecologista, tiene una enorme preocupación por la biología y la botánica: no hay novelas con descripciones más extraordinarias de los paisajes, de la flora, incluso de la geología, que las de los mundos imaginarios de Le Guin.

* * *

«A los autores de ciencia ficción dura», explicaba Le Guin en una entrevista de *The Paris Review*, «no les interesa la sociología, la antropología, no son ciencias para ellos, son cosas blandas. No les interesan los seres humanos, en verdad. A mí sí. Cuando creo otro planeta, con una sociedad en él, trato de meterme en las complejidades del mundo creado en vez de solo referirme a algo vago como un "imperio" o cosas por el estilo».

Los mundos de Le Guin se parecen bastante a la Tierra pero las diferencias suelen ser radicales. En *Werel (Planeta de Exilio*, 1966), donde las estaciones son muy largas, se aproxima un prolongado y potencialmente fatal invierno —referencia que tomó George R. R. Martin para su *winter is coming* en *Juego de Tronos*—. En *Los desposeídos* hay dos planetas gemelos: Urras es capitalista y derivados, Anarres está fundado en la utopía anarquista de la pensadora política Odo. Pero el mundo y la cultura que más impresionó a su época y a los lectores es el planeta helado Gueden en *La mano izquierda de la oscuridad* (1969). El escenario es absolutamente Le Guin y lo repetiría en varias novelas: Genly Ai, representante-embajador de la federación Ekumen, llega en una misión para integrar el planeta Gueden, dividido en un reino con características feudales y un cruel estado burocrático, a la sociedad galáctica. Es un etnógrafo interestelar: su misión también es describir a estos pueblos. Genly es heterosexual y esto es un tema no menor en Gueden donde los habitantes son andróginos latentes: cuando entran en estado de kemmer, una especie de celo, se reproducen, el resto del tiempo son bisexuales sin deseo. Esta sociedad con integrantes de otro género ha eliminado, entre otras cosas, la guerra, pero no la intriga ni la violencia. Le Guin, además, siempre evita las grandes batallas épicas, que nunca usa en su ficción.

Pero en todas las apasionantes negociaciones políticas de *La mano izquierda de la oscuridad* hay un momento de precipitación decisivo: el primer ministro Estraven es condenado al exilio por traición, Genly Ai conoce la religión Handarrata, viaja a Orgoryen, el país vecino dominado por una burocracia estalinista y cae preso en condiciones de

una extraordinaria crueldad. Del gulag es rescatado por Estraven y juntos vuelven a Karhide a través de hielo y volcanes y un paisaje de desolación glacial. En ese viaje, los dos personajes se hacen amigos. Y algo más: se conocen, se aceptan. Están a punto de tener sexo. Lo que sienten el uno por el otro es profundísimo y doloroso. Neil Gaiman dijo: «Cuando leí el libro, a los doce años, en Inglaterra, me cambió la cabeza. ¿Un rey embarazado? Creo que me hizo mejor escritor y mejor persona.» *La mano izquierda de la oscuridad* hasta rompió las reticencias de Harold Bloom, que incluyó la novela en su discutible canon. Le Guin dijo hace poco en una entrevista con *The New Yorker*: «Genly Ai no es un misógino, pero es un machista. Ha aceptado y se identifica con la definición de las mujeres en su sociedad: más débiles que los hombres, menos confiables, menos valientes. Física e intelectualmente inferiores. Este prejuicio de género ha existido tanto tiempo en tantas sociedades diferentes que no tuve dudas en llevarlo al futuro. En 1968 no creo que nadie pudiera imaginar a un terrícola dándole la bienvenida a la situación de género de Gueden. Pensé después en que pude haber mandado a una mujer y su reacción hubiese sido diferente. Pero en esa época la ciencia ficción no era sobre las mujeres. Era sobre los hombres. Creí que era un riesgo presentarles esta gente rara genéricamente a lectores mayormente varones. Creí que odiarían la novela. Pero me equivoqué. Las que me criticaron durante años fueron las feministas. Hubiesen querido que fuese más valiente.»

En su introducción a las novelas del ciclo Hainish en la edición de The Library of America, el editor Brian Attebery explicaba que la ficción de Le Guin se basa en tres ejes: el primero, un mundo perfectamente construido, análogo al de la ficción histórica («tiene mucho en común con, por ejemplo, *Guerra y paz* de Tolstói»). El segundo eje es el protagonismo de un visionario o un adelantado: el anarquista Shevek en *Los desposeídos*, la observadora Sutty en *El relato* (2000). Y el tercero es lo que llama «un ojo de la cerradura» desde el que se puede ver el cotidiano. La narrativa de Le Guin entra en la intimidad y los personajes poderosos son vistos de entrecasa. En *Los desposeídos*, el momento de mayor acción es durante una marcha y la posterior represión: transcurre en el planeta Urras pero cualquier lector se sentirá identificado con las balas de goma, los helicópteros, la huida, la sensación de triunfo y de pánico. El viaje interplanetario, una guerra que ocurre al mismo tiempo que la acción, la rebelión original de los anarquistas: todo eso queda para la elipsis. Lo que leemos es a Shevek planeando su viaje revolucionario mientras consuela a su hija mayor y trata de dormir a la menor. Por eso sus mundos y su gente son tan cercanos: se los observa con curiosidad, se los conoce, dejan de ser extraños.

* * *

Ursula K. Le Guin siempre incorporó lo que consideraba «las voces menos escuchadas». Solía recordar que, en una firma de libros, una chica le dijo: «¿Sabe por qué me gusta *Viaje a las estrellas*? Porque plantea un mundo donde una persona como yo podría vivir.» Casi desde el principio puso personajes de color en sus novelas. Es de color Genly Ai y también Ged Gavilán, el joven hechicero de *Un mago de Terramar* (1968), la saga que se extendería en *Las tumbas de Atuan* (1971), *La costa más lejana* (1972), *Tehanu* (1990) y *En el otro viento* (2001). En *Tehanu* es donde se ve con claridad el salto que, ella reconocía, tuvo que dar para escribir con perspectiva de género: la saga se repliega, el mago está en casa deprimido y recuperándose, Tenar, su pareja, la exsacerdotisa de Atuán, se ocupa de la casa y adopta a una niña Therru, quemada por un dragón. Mientras, se debate sobre por qué a las mujeres se les niega la posibilidad de ser magas cuando su magia es «más vieja que la luna». Pero llegar ahí, en *fantasy* y ciencia ficción, le llevó a Le Guin varios años. *Terramar* fue concebida para chicos: en 1968 no existía la categoría de *young adult*. «Me preguntaba cuán lejos podía llegar», decía en una reciente conferencia en la Universidad de Portland, «cuán oscura podía ser. Porque el *fantasy*, otro género que suele ser despreciado, también puede ser muy ético y profundo moralmente. *El Señor de los Anillos* es básicamente una pregunta sobre el poder.»

Un mago de *Terramar* es la premisa de Harry Potter. Casi de manera literal. La escuela de magia donde estudia Ged. El joven mago que se hace de un enemigo muy cercano (en este caso, su propia sombra). Ged también recibe una cicatriz de la Sombra, como Harry es marcado por Voldemort. Ursula K. Le Guin, por supuesto, se dio cuenta. «No creo que me haya robado», dijo. «Pero pudo ser más agradecida con sus predecesores. Es perezoso no reconocer a escritores que fueron a esos mismos temas antes. Recibió muchos elogios por su originalidad. Ella tiene virtudes: la originalidad no es una de ellas.» *Terramar* le trajo otros dolores de cabeza: Hayao Miyazaki quiso adaptarla, Le Guin se negó —pensaba que era un Disney japonés—, cuando volvieron a reunirse el trabajo fue a manos del hijo de Miyazaki, Goro. «Me prometió que iba a supervisarlo y me mintió. Me gusta visualmente pero detesto el uso de la violencia para resolver conflictos. Y, por supuesto, Ged en la película es un hombre blanco.»

Algo parecido a lo de *Harry Potter* ocurrió con *Avatar* (2009), la película de James Cameron: se parece terriblemente a *El nombre del mundo es Bosque*. Cameron dice que su influencia fue Pocahontas. Le Guin no le creyó. Con la honestidad brutal de siempre —no hay que

dejarse engañar por su taoísmo y su pacifismo y su fragilidad— dijo: «Cuando se consigue una enorme cantidad de dinero apropiándose de ideas y fuentes ajenas, entre ellas mi obra, hay una sensación de violación. Y de desprecio por ese aprovechamiento.»

Pero el amor de sus fans fue siempre incondicional. Entre los escritores, traspasó géneros como pocos. Michael Chabon escribió el día de su muerte: «No sé qué decir sobre Ursula, el mejor escritor de su generación.» David Mitchell, autor de *Cloud Atlas*, la consideraba un genio. Margaret Atwood escribió en el obituario de *The Guardian*: «Al fin sus novelas se encontraron con su tiempo.» Kij Johnson y Jo Walton recibieron su apoyo y admiración mutua. Y Michael Cunningham, el autor de *Las horas* y *Una casa en el fin del mundo*, la tenía entre sus heroínas y la entrevistó hace algunos años para *Electric Literature*. Ahí hablaron otra vez de la dicotomía realismo y literatura de la imaginación, que Le Guin mantendría hasta el final. Cunningham le decía: «Siempre estoy tratando de que mis lectores y alumnos se metan en la ficción de género y me sigue sorprendiendo el nivel de resistencia. Las palabras “no leo ciencia ficción” siguen emanando de una sorprendente cantidad de bocas bien educadas y eruditas.» Y Le Guin le contestaba: «Me alegra que lo digas vos, un escritor que se hizo famoso con la llamada ficción literaria. Claro que hay diferencias entre géneros. Vivan las diferencias. Pero el problema es que los géneros fueron ignorados por completo y se consideró literatura únicamente a la ficción realista al menos en las mentes de los hombres que controlaban la crítica y la educación. El realismo es por supuesto un género tremendo, capaz, maravilloso y ha dominado la ficción desde el siglo XIX. Pero el dominio no es lo mismo que la superioridad. Las paredes están cayendo, sin embargo. De a poco. Adoro que José Saramago tome piezas de género para sus novelas. En este momento no se sabe bien cómo llamar a esta ficción anfibia. No quiero que este momento tenga un nombre. Es un momento revolucionario. Y, como siempre, que viva la revolución.»

4 de febrero de 2018,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL HOMBRE QUE INVENTÓ EL FUTURO

Muchos de sus lectores se molestaron cuando J. G. Ballard publicó *El imperio del Sol* en 1984. Era su primer libro semiautobiográfico, le había llevado cuarenta años procesar las experiencias hasta ponerlas en papel, y tuvo un gran éxito que se materializó en una película dirigida por Steven Spielberg y una estabilidad económica que Ballard no había conocido hasta entonces (en el momento de la publicación tenía cincuenta y cuatro años y casi treinta de escritor). Pero es que muchos, incluidos fans famosos como Martin Amis, creyeron que el visionario había revelado la verdadera fuente de sus profecías: Jim Ballard había sido un niño rico en la Shanghái «internacional» anterior a la Segunda Guerra, pero con la invasión japonesa de Pearl Harbour, se vio despojado de todo y testigo de la muerte, los bombardeos, la brutalidad; cuerpos de hombres chinos en descomposición cubiertos de sangre junto a aviones derribados y la primera comunidad cerrada, la del campo de prisioneros («Los cadáveres yacían en las calles del centro de Shanghái, regados con lágrimas por campesinas a las que nadie prestaba atención en medio del tumulto de transeúntes»). Allí estarían, entonces, todas esas imágenes que después usaría para anticipar y describir la vida moderna. Ballard siempre fue ambivalente en cuanto a este primer encuentro con los desastres de la guerra: «Mis recuerdos del campo no son alegres, pero tampoco desagradables.» Más tarde, resumiría sus futuras obsesiones en los recuerdos de infancia: «En Shanghái vivía una vida muy protegida, lejos de las calles, de los mendigos, cortado de toda reacción emocional. Me la pasaba en el asiento trasero de un auto norteamericano con un sirviente y una gobernanta, con miedo a que me secuestraran. Estaba detrás del vidrio como si hubiera estado frente a una pantalla de televisión viendo reportes de la guerra de Indochina, o de Nicaragua, o de El Salvador.»

* * *

Ballard volvió a Inglaterra en 1946, y nunca se sintió del todo a gusto

en su país. Fue estudiante de medicina y piloto; a principios de los sesenta empezó a escribir cuentos de ciencia ficción y pronto se publicaron en *New Worlds*, la revista que, guiada por Michael Moorcock, quería revolucionar el género. Vivió poco en Londres: después de la temprana muerte de su mujer, en 1964, se mudó con sus tres hijos al suburbio, a Shepperton, y los crió solo. De los escritores de su edad, solo se relacionó con Kingsley Amis, y brevemente: no soportaba lo que llamaba «la comedia social» que sus contemporáneos llevaban adelante. Tampoco se relacionaba con los escritores de ciencia ficción. Ni siquiera le gustaba que sus novelas fueran llamadas *sci-fi*. Prefería «ficción predictiva» o explicaba que sus libros «describían la psicología del futuro». Decía: «El planeta más alien es la Tierra.» Y se lanzó a la conquista de otro espacio, el interior. Sus primeros libros hablan del fin del mundo, pero a la par se desvanecen sus protagonistas, de psique tan frágil. El espacio de Ballard se parece mucho a las pinturas de Salvador Dalí, Francis Bacon o Yves Tanguy, con hombres al borde de la locura, o después de la locura, cansados e infelices. Protagonistas que suelen llamarse Ballard o Sheppard o Ransom o Travis; ellas, las mujeres, suelen llevar por nombre Catherine Austen. Ellos suelen ser médicos. (¿Suena a *Lost*? Pero claro, esos guionistas cerebritos no se lo iban a perder.) Bacon y Tanguy: sangre y arena, cuerpos en el desierto. Un estilo punzante, seco, que duele tanto como la arena que golpea la cara arrastrada por el viento. Su primer libro «de catástrofes» se llama *El viento de ninguna parte*.

* * *

Los años setenta: Ballard se hace amigo de William Burroughs, se vuelca a la experimentación y lanza una ofensiva contra la vida moderna. Primero, con *La exhibición de atrocidades*, donde predice la actual obsesión por las celebridades —esos carteles enormes de Elizabeth Taylor y su agonía—, anuncia que un *cowboy* gobernará Estados Unidos («¿Por qué me quiero coger a Ronald Reagan?») y logra acusaciones de libelo. El libro se puede leer fragmentado, es un *zapping*. Escribe sobre la humanidad: «Es Calibán durmiendo sobre un vidrio manchado de su propio vómito.» Lleva a la síntesis su imaginario más potente, el que más tarde se convertiría en el adjetivo «ballardiano»: «Lo guió la hermosa mujer joven quemada por la radiación… En el aire de la noche pasaron al lado de cascarones de torres de concreto, de monoblocs medio hundidos… En los suburbios del infierno, Travis caminó dentro de las luces de las plantas petroquímicas. En las esquinas, las ruinas de cines abandonados, marquesinas decadentes se les enfrentaban desde el otro lado de la calle. En el montón de autos destrozados encontró las ruinas del

Pontiac blanco…» En 1973 logró publicar *Crash*: el primer editor al que ofreció el libro escribió sobre el manuscrito: «Este autor necesita ayuda psiquiátrica.» Hay espanto y gozo lúbrico en *Crash*, sobre el choque de autos como erotismo (y sobre mucho más). Decía: «La imagen clave del siglo XX es el hombre y su auto. Resume todo. Los elementos de velocidad, drama, agresión, la unión de la publicidad y el consumo con el paisaje tecnológico, la violencia y el deseo, el poder y la energía.» También simbolizaban otra cosa, que lo preocupaba: la muerte del afecto. «Está teniendo lugar la muerte de la emoción, o de cualquier respuesta emotiva. Esperemos que en el futuro nazca un nuevo tipo de afecto, pero de cualquier manera creo que va a ser un afecto emparentado con las máquinas.» Esto lo dijo en 1973. ¿Tenía razón?

* * *

Ballard habló de las comunidades cerradas antes de que existieran; por primera vez en *High-Rise* (1975), sobre un edificio de departamentos con piletas y gimnasio de esos que ahora son tan comunes como hogares de los ricos pero entonces eran apenas ideas inmobiliarias extrañas. Del calentamiento global, en *El mundo sumergido* (1962), donde se funden los polos, y en *La sequía*, donde deja de llover porque una superficie de sustancia contaminada «impermeabiliza» el mar. De la obsesión por las celebridades en la vida y en la muerte en *La exhibición de atrocidades*: la presidencia de Reagan y la muerte de Lady Di estaban implícitas —¡casi explícitas!— en sus fantasías. Habló de playas blancas, de balnearios más que exclusivos, con arquitecturas fantásticas y caprichos de billonarios en *Vermilion Sands* (1971), su colección de cuentos más «fantástica». Pero, cuando se lee esa colección hoy, parece que Ballard estuviera hablando de Dubái.

* * *

Si hoy las comunidades cerradas (los *countries*, los resorts turísticos, los barrios) son la búsqueda de una vida idealizada, de seguridad, dinero, aire libre y verde («sin alarmas ni sorpresas», cantaría Radiohead), para Ballard eran un círculo del infierno, un paso más en la muerte del afecto, porque sencillamente separan a la gente. En los setenta, cuando no existían, las inventó por su intuición de que el futuro de los pudientes iría hacia el aislamiento social (previa, o no, eliminación de los otros). Le dedicó cuatro libros al encierro voluntario: *Rascacielos* de 1975, *Running Wild* de 1988, sobre los niños aislados del *country* Pangbourne Village, que matan a sus padres; el crimen en comunidades cerradas es creado en *Noches de cocaína*

(1996) porque de lo contrario la gente del *resort* Estrella de Mar se aburre, y ni siquiera baja a la playa: «Cuanto mayor es la sensación de criminalidad, mayor es la conciencia cívica», dice Crawford, el protagonista de la novela. La última fue *SuperCannes*, de 2000, un lugar descripto como «laboratorio de ideas para el nuevo milenio». Un lugar donde pronto todo se va al diablo, claro. Porque en este espacio de negocios y opulencia «no hay tensiones que fuercen a reconocer las fuerzas y debilidades de los otros, nuestras obligaciones con ellos, nuestros sentimientos de dependencia… No hay necesidad de moral personal».

* * *

Ballard anunció que su cáncer de próstata había hecho metástasis en *Milagros de vida* (2006), su último libro autobiográfico. Allí decía que la quimioterapia era como «comer ostras pasadas todos los días». Se atendió siempre en los hospitales públicos británicos. En sus últimos días lo preocupaba «que el consumo se convierta en fascismo». De eso se trata *Kingdom Come*, su última ficción. «Es triste», decía, «pero la gente está generando más crueldad que amor. Es algo que deploro. Pero, como escritor, tengo que enfrentarlo.» El 19 de abril de 2009, cuando murió, no estaba escribiendo nada. Preparaba un libro de conversaciones con su oncólogo pero hay rumores de que jamás será publicado. Mejor así: Ballard inventó el futuro, pero era puro presente.

26 de abril de 2009,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LOS OJOS DE LA MENTE

En diciembre de 2014, Oliver Sacks terminó de escribir y corregir *En movimiento. Una vida*, su libro de memorias. Apenas unos días después, se enteró de que tenía metástasis, producto del melanoma en el ojo que le habían diagnosticado nueve años atrás. Se estaba muriendo. En el breve ensayo «Sabbath», publicado dos semanas antes de morir, además de hablar del descanso y de la religión de su familia —Sacks era judío y ateo—, escribió que lo alegraba enormemente haber completado y publicado sus memorias sin saber que su enfermedad era terminal. Y que se alegraba «de haber podido, por primera vez en mi vida, hacer una completa y franca declaración acerca de mi sexualidad, enfrentando al mundo abiertamente, sin secretos culposos». *En movimiento. Una vida* es una autobiografía selectiva donde Sacks se cuenta como hombre gay, como médico y como escritor. Anecdótica y alegre como toda su producción, también es tímidamente reveladora y esconde una narrativa que excede a Sacks: la del joven universitario británico, hijo de una familia de médicos de clase media alta, que escapa de la opresiva Inglaterra que había castrado —literalmente— al genial Alan Turing. Cuando Turing murió, Oliver Sacks tenía ya veintidós años y además de estudiante era un fanático de las motos. De hecho, así empieza el libro: con motos. Con visitas a Crystal Palace a ver carreras, con el amor a su primera Norton, con sus compañeros motoqueros de Birmingham, el placer de manejar sin límite de velocidad por North Circular Road de Londres, sus primeros accidentes. Es un estudiante tan inteligente como inquieto y disperso; se sobrentendía que iba a ser médico, como sus padres, pero le interesaban la química y la literatura y la botánica. Y también, aunque Sacks lo dice entre líneas, durante esos primeros años de estudiante en Oxford tenía la cabeza y el cuerpo ocupados por el deseo. A los dieciocho años le contó a su padre que le gustaban los chicos; el señor Sacks se lo tomó bien. No le hizo caso a su hijo, sin embargo, cuando Oliver le pidió «No se lo cuentes a mamá»: «Se lo contó y a la mañana siguiente mi madre bajó echando chispas, con una cara que no le había visto nunca. “Eres una abominación”, dijo. “Ojalá no hubieras nacido.” A continuación se marchó y pasó varios días sin hablarme. Cuando volvió a dirigirme la palabra, no se refirió a

lo que había dicho. No volvió a mencionarlo nunca más», escribe Sacks.

Quizá por la maldición de su madre, que Oliver Sacks nunca olvidó, o quizá por mala suerte o por su —confiesa— incurable timidez, sus romances y amores fueron tristes y truncos: de hecho, pasó treinta y cinco años viviendo como un hombre célibe y recién formó pareja a los setenta y cinco, con el escritor Bill Hayes. En Oxford se enamoró de Richard Selig, un atractivo poeta de veinticuatro años. Se lo dijo y Richard lo rechazó pero con respeto y afecto: «Yo no soy así pero aprecio tu amor y también te quiero, a mi manera», le dijo. Sacks pensó que serían amigos durante toda la vida pero, en un extraño giro, el amor y la medicina se cruzaron de manera trágica. Selig le mostró, en su habitación, un bulto que tenía en la ingle. La escena es involuntariamente erótica; escribe Sacks: «Se bajó los pantalones y los calzoncillos y ahí estaba, en la ingle izquierda, del tamaño de un huevo. Era firme y duro al tacto. Lo primero que se me ocurrió fue que era cáncer.» Tuvo razón y Selig murió poco más de un año después. Durante la enfermedad, los amigos no volvieron a verse: Selig no podía soportar verle la cara al chico que le había anunciado la muerte.

Sacks, deprimido por este amor trágico y por cuestiones académicas, se fue un tiempo a un *kibutz* en Israel. Pero no era el cambio que necesitaba. «Me dije que tenía veintidós años, era bien parecido, delgado, estaba bronceado y seguía siendo virgen.» Volvió a Europa y lo solucionó, pero el relato de su primera relación sexual con un hombre es inquietante: borracho, en un bar gay de Ámsterdam, perdió el sentido y despertó acompañado de un desconocido. «Me había visto borracho como una cuba en el arroyo, dijo, me había llevado a su casa, y me había sodomizado. “¿Estuvo bien?”, pregunté. “Sí”, contestó. Muy bien: lamentó que estuviera demasiado fuera de combate y no hubiera podido disfrutarlo.» Lloró, escribe, mientras hablaba con ese hombre, que en las memorias permanece sin nombre. Y dice: «En el Londres de la década de los cincuenta no era fácil: había algunos clubs y pubs gays, pero eran constantemente vigilados por la policía, que llevaba a cabo continuas redadas. Por todas partes había agentes provocadores, sobre todo en los parques y retretes públicos, entrenados para seducir a los incautos y cándidos y llevarlos a la destrucción.» Aun así, Sacks conoció a través de un anuncio sexual a Bud, un chico que, al principio, solo hablaba de motos y de submarinismo, pasión que compartían. La pasaron bien juntos pero Oliver Sacks, siempre tan intuitivo, el gran observador, jamás se dio cuenta de lo que se escondía detrás de la pose de duro de Bud: cuando le anunció que se iba a Estados Unidos a trabajar, recibió una carta apasionada y afligida: «Comprendí demasiado tarde que debía haberse

enamorado de mí y que acababa de romperle el corazón.»

* * *

Era 1960 cuando Sacks llegó a América; primero y por breve tiempo a Canadá, hasta que se instaló en San Francisco. Todavía no era la ciudad de la liberación pero el aire era respirable. Esta parte de *En movimiento* se dedica a sus primeros pasos como médico en California pero sobre todo a unirse con ese paisaje amplio y vigoroso. Sacks pasa semanas recorriendo el país en su moto BMW, escribiendo su diario de viaje junto a camioneros y al mismo tiempo descubre una nueva pasión: levantar pesas. No se lo tomaba ligeramente: en 1962 rompió el récord de sentadillas de California, con una barra de 272 kilos sobre los hombros.

Si todo esto parece increíble o extraño cuando se recuerda la imagen de los últimos años de Sacks —el anciano afable de barba blanca— o la del médico eléctrico de *Despertares* que con precisión interpretó Robin Williams (eran muy parecidos físicamente) es porque lo es. Sacks, en California, se rompía huesos con las olas cuando fracasaba en sus intentos de surfear; experimentaba con drogas de todo tipo y mandaba a sus amigos al hospital cuando se pasaban de ketamina; se pasaba horas en el gimnasio y se enamoraba de un compañero levantador de pesas, Mel, que aceptó vivir con él pero como buen tapado se aterrorizó cuando Oliver no pudo contenerse y, mientras lo untaba de aceite, eyaculó sobre su espalda.

Es un joven médico bastante salvaje, vestido de jean y cuero, curtido por el sol y el viento de la ruta, siempre al teléfono con sus amigos pidiéndoles que por favor lo rescataran de un mal viaje producto de alguna de las muchas sustancias que se metía en el cuerpo.

En movimiento también es una historia de amistad y hay varios amigos destacados, del mundo de la medicina y la ciencia, influyentes y admirables. «Me convertí en un narrador cuando la narrativa médica estaba casi extinta. Esto no me desalentó, porque creía que mis raíces estaban en la gran narrativa neurológica de casos clínicos del siglo XIX», escribe en el ensayo «Sabbath». Es verdad: Sacks no escribía como un investigador, escribía como los médicos de hace cien años: un estilo descriptivo, fascinado por lo raro, muy popular. Pero *En movimiento* revela otras influencias, directamente literarias. La más importante es la del poeta Thom Gunn. A él le mandó sus primeros diarios de viaje por California y el sur de Estados Unidos. Gunn era otro inglés expatriado que había adoptado a San Francisco y la Costa Oeste como su lugar de bohemia y libertad. Aunque Sacks no lo menciona directamente en sus memorias, Gunn era gay y vivió en

Haight-Ashbury desde 1960 hasta su muerte, por sobredosis de metanfetaminas, en 2004. Edmund White decía de él: «Era serio e intelectual de día, sensual y drogón de noche.» Para Sacks, fue el hombre que leyó casi todos sus manuscritos. Y es un testamento a ciertos pactos de su amistad que, salvo la vida comunitaria y desprejuiciada de Gunn, no se refiera a él más que como eso, su amigo, su colega. Gunn hizo el mismo camino que Sacks, de la opresión de Cambridge a escribir sobre sexo y LSD; en 1992 publicó su más famoso poemario, el extraordinario *The Man With Night Sweats*, una colección de elegías sobre el sida dedicada a muchos de sus amigos —Gunn se mantuvo negativo hasta su muerte—. Es la gran amistad gay literaria de Sacks: *En movimiento* se llama así por el poema «On The Move» (1957) de Gunn. Y fue Gunn el primero en leer *Despertares*. En la devolución de opiniones sobre el libro, una larga carta, Gunn le dice a su amigo algo brutal: que *Despertares* es un gran libro porque al fin desarrolló la empatía. «Me pregunto si sabes lo que ha ocurrido. Quizá se deba a haber trabajado tanto tiempo con tus pacientes, o quizá el ácido ha abierto tu mente, o realmente estás enamorado de alguien en oposición a simplemente encaprichado.»

En lo de enamorado se equivocaba: después de una acusación de abuso sexual a pacientes autistas incomprobable y que Sacks niega enfáticamente, se retrajo: su última aventura sexual en la vida adulta fue en Inglaterra, él tenía cuarenta años, su amante era un joven que había conocido en Hampstead Heath y pasaron juntos una semana festiva e íntima.

La amistad literaria con Thom Gunn no es la única importante en la vida de Sacks. La otra, impresionante, es la que mantuvo con W. H. Auden. Lo conoció en 1967 en Nueva York y lo llamaba «Wystan», el nombre tras la W. Se hicieron amigos: fortuitamente, el padre de Auden, también médico, había tratado a pacientes con encefalitis letárgica (lo que padecían los de *Despertares*) y le encantaba hablar de medicina. En 1972, Auden dejó Estados Unidos y Sacks lo ayudó en la mudanza —llevó de regalo unos cuantos libros—. También lo llevó al aeropuerto con Orlan, un amigo común: «Nos besó a los dos: el beso de un padrino abrazando a sus ahijados, un beso de bendición y de despedida», escribe Sacks. «De repente le vimos terriblemente viejo y frágil, pero tan noble y grave como una catedral gótica.» Desde Inglaterra, Auden le escribió a Sacks diciéndole que *Despertares* era una obra maestra pero que por favor le agregase un glosario. No volvieron a verse.

* * *

Lo más impactante de *En movimiento* son las revelaciones, porque se

trata de la primera vez que Sacks habla públicamente de su sexualidad. Pero sería injusto decir que se trata de lo más importante en un libro de cuatrocientas páginas. Sacks escribe sobre sus bloqueos de escritor y sobre sus influencias, especialmente la del neuropsicólogo ruso A. R. Luria; sobre sus casas junto al mar y sobre la vez que casi muere embestido por un barco cuando nadaba en mar abierto; sobre otra experiencia cercana a la muerte cuando escalaba en Noruega, descripta en el libro *Con una sola pierna*, de 1998. Escribe sobre sus pacientes con síndrome de Tourette y sobre su hermano Michael, un paciente esquizofrénico. Escribe sobre su familia, sobre Robert De Niro, sobre el lenguaje de los sordos. Se intuye una vida solitaria y apasionada, intensa y plena pero que —y esto a pesar de que él sostuvo que estaba listo para morir y que, además, estaba en edad, aunque su padre vivió hasta los noventa y cuatro— no le resultó suficiente. Hay una curiosidad voraz en este hombre que aprende hasta el último momento, que se enamora a los setenta y cinco y lo considera «un regalo magnífico e inesperado para mi vejez».

Cuenta, también, que llevó un diario durante toda su vida. Que, en ocasiones, extraía material de ahí para sus libros pero, por lo general, «lo más habitual es que casi nunca los repase, son una forma de pensar en papel». Es posible que, entonces, *En movimiento* no sea lo último que Oliver Sacks tenga para sus lectores.

24 de enero de 2016,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL PODER DE LA PALABRA

A los cuarenta años, Maya Angelou había vivido más que una anciana —más, incluso, que un patriarca bíblico de existencia centenaria—. Todo fue precoz: a los tres años, cuando todavía respondía al nombre de Marguerite Johnson, sus padres, un portero y una enfermera de St. Louis, la mandaron a vivir con su abuela a Arkansas. Hizo el viaje sola en tren, o casi sola, porque la acompañaba su hermano Bailey, de cuatro. La abuela, Annie Henderson, era una excepción a la regla de pobreza desesperada de los negros durante la Gran Depresión de Estados Unidos: tenía dinero, un almacén de ramos generales la ayudaba a salir adelante casi sin problemas. Era 1931, cuando recibió a sus nietos, la crianza de los chicos fue alegre, despreocupada. Hasta que, en 1935, el padre apareció sin aviso y se llevó con él a los hijos de vuelta para St. Louis. Se los entregó a la madre. La madre tenía un novio, de nombre Freeman. El novio de la madre abusó sexualmente de Maya; empezó por masturbarse sobre ella, en la cama —a veces la nena dormía con la pareja, con su madre y con Freeman, porque tenía pesadillas— y después amenazaba con matarla si hablaba. También amenazaba al hermano, para que callara. La violación ocurrió de tarde, Maya tenía ocho años y volvía de comprar leche. El hombre volvió a amenazarla, Maya intentó ocultar su bombacha manchada de sangre, pero se sentía tan mal y tan dolorida que la madre sospechó y todos terminaron en el hospital. Bailey, el hermano, la obligó a decir el nombre del violador, a culpar a Freeman. Maya lo hizo, pero mintió: aseguró, frente a los fiscales, que el hombre solo había abusado de ella una vez, la vez la de la violación brutal. Freeman tuvo una condena de un año, pero salió después de 24 horas. Cuatro días más tarde fue linchado, a golpes, probablemente por los tíos de Maya.

Y después del asesinato y de la violación, Maya Angelou se quedó muda. No habló durante cinco años. «Pensé que mi voz lo había matado», decía. «Había matado a un hombre por haber pronunciado su nombre. Entonces pensé que no debía volver a hablar, porque mi voz podía matar de nuevo.» En esos cinco años, Maya volvió con su abuela y se enamoró de los libros. De Shakespeare, de Dickens. Volvió a hablar gracias a la literatura y entendió que el poder de la palabra podía ser diferente. Siguieron las mudanzas y es aquí donde su vida se

acelera: estudia en California, se convierte en la primera conductora de tranvías de San Francisco, queda embarazada a los diecisiete años en su primera relación sexual consentida y tiene un hijo varón, Clyde (que después cambiaría su nombre por Guy). Como madre soltera, busca cualquier trabajo, honesto o infame: es prostituta, después regentea a otras mujeres y también trabaja como cocinera en un restorán.

A pesar de los prejuicios de la época y la desaprobación de su madre, en 1951 se casó con el músico griego (un europeo blanco, en una época donde el matrimonio interracial casi no existía) Tosh Angelos; entonces tomó clases de baile, formó un dúo de danza, se separó, se hizo bailarina del ritmo de moda, el calipso, en clubs de San Francisco con el nombre artístico «Rita» y se fue de gira por Europa como integrante del elenco de *Porgy & Bess*, la ópera de George e Ira Gershwin, la primera con un libreto sobre la vida de los negros, pensada para actores negros; la que hizo mítica la canción «Summertime». Cuando volvió, ya se llamaba Maya Angelou, por recomendación de sus varios representantes y promotores. Y se decidió a vivir en Nueva York. Tenía ganas de escribir, aunque no sabía qué —recordaba ese poder de la palabra que la había ayudado a volver a hablar— y se unió al Harlem Writers Guild, sindicato de escritores negros que eran discriminados y habían formado su propia organización. Ahí conoció a mucha gente pero, sobre todo, se hizo amiga íntima de James Baldwin, el mayor escritor negro de los Estados Unidos. En 1960 conoció a Martin Luther King. Impresionada, empezó a trabajar para él. Pero enseguida volvió a casarse y ese matrimonio la llevó a Egipto y luego a Ghana, en África, donde trabajó varios años como periodista, maestra y, ocasionalmente, como actriz. En 1965, volvió a Estados Unidos invitada por Malcolm X, a quien había conocido en Ghana. El líder quería que Maya Angelou trabajara para él. Cuando estaba ayudando a organizar la African American Unity, Malcolm X fue asesinado. Maya Angelou siguió trabajando en el movimiento de derechos civiles, ahora otra vez bajo el liderazgo de Martin Luther King, como coordinadora de la Southern Christian Leadership Conference. El asesinato de King la encontró en ese puesto, organizando una marcha en Memphis. Los crímenes la deprimieron profundamente. King había sido asesinado justo el día de su cumpleaños cuarenta, el 4 de abril. Pasaron décadas hasta que se decidiera a volver a festejarlo.

Su amigo James Baldwin, para animarla y sacarla de la tristeza, le presentó gente, la llevó a cenar a casas de amigos. Cuando comió con el ilustrador Jules Feiffer y su mujer, Judy, los dejó boquiabiertos con la historia de su vida. Judy, que tenía contactos, llamó al editor Robert Loomis de Random House y le dijo algo típico: tenés que

convencer a esta mujer para que escriba la novela de su vida. Se sabe: algo así se le dice a cualquiera con una existencia colorida y la de Maya Angelou equivalía a diez arcoíris. Pero Loomis confió, sobre todo después de hablar con James Baldwin. Le dijo a Maya, sin embargo, que de todos modos «era imposible hacer literatura con la autobiografía». A ella, el desafío la incentivó. Y así en 1969 publicó el clásico *Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado*, un libro hermoso y pionero, uno de los más notables y tempranos ejemplos de ficción autobiográfica moderna —autoficción, la llamaríamos— y ciertamente el primero de una autora negra. Antes, en 1945, Richard Wright había escrito *Black Boy* (un *memoir* acerca de criarse siendo negro y en el sur, en Mississippi, Tennessee, Arkansas), pero el retrato de la infancia de la niña Maya era diferente, rompía otros silencios, y el tono, en ocasiones humorístico, distanciado e íntimo al mismo tiempo, hablaba desde una insólita serenidad. Lo escribió durante dos años, sin parar, con el método que usaría toda su vida: en una habitación de hotel, sin cuadros en las paredes, con una baraja de naipes para los tiempos muertos, un diccionario y la Biblia; escritura desde la madrugada hasta alcanzar doce páginas que siempre se volverían cuatro o cinco en las correcciones de la tarde. Después de *Yo sé…*, que cubre de manera episódica su vida, desde la niñez hasta la maternidad adolescente, Maya Angelou escribió seis volúmenes autobiográficos más: *Encontraos en mi nombre* (1974), *Singin' and Swingin' and Gettin' Merry Like Christmas* (1976), *The Heart of a Woman* (1981), *All God's Children Need Traveling Shoes* (1986), *A Song Flung Up to Heaven* (2002), y *Mom & Me & Mom* (2013). El racismo, la identidad y las estrategias para escapar de la victimización son los grandes temas de estos libros pero, además, la escritura graciosa y veloz es deliciosa y aguda, inteligente: «La mezcla de arrogancia e inseguridad es tan volátil como la tan pregonada del alcohol y la gasolina. La diferencia es que con la primera hay un gran fuego interno que suele acabar en una implosión autodestructiva», escribe en *Encontraos en mi nombre*, su libro de posguerra donde, sin autocompasión, describe sus amores, la prostitución y las relaciones familiares, especialmente con su hijo. *Yo sé por qué…* se lee en los colegios norteamericanos, aunque con accidentes; sufrió prohibiciones por discriminación y, en los últimos años, también cayó presa de la corrección política: es que cómo cuenta la violación en la niñez puede herir susceptibilidades de acuerdo a los códigos insólitos de sobreprotección y paranoia en ciertos *colleges*.

Su influencia en la cultura de Estados Unidos es enorme. Hay escuelas que llevan su nombre. En una rara entrevista de 2013, a los ochenta y cinco años, contó que seguía recibiendo cartas de mujeres negras de todas las edades, cartas de agradecimiento. Su poesía —

publicó casi veinte volúmenes, a veces de poemas excelentes, a veces con textos que se acercan peligrosamente a la retórica de la autoayuda — no tiene la misma recepción que las autobiografías, pero en ocasiones se convirtió en un éxito pasmoso: cuando Bill Clinton le pidió que recitara «On the Pulse of Morning» en su asunción como presidente en 1993, el libro de poemas que lo incluía se vendió un 300 % más. Años después, también leyó un poema para George W. Bush, durante una celebración de Navidad. Tuvo muchas críticas por eso: muchísimas más cuando apoyó a Hillary Clinton contra Barack Obama en 2008. Pero ella no pidió disculpas: «Soy amiga de esta mujer», dijo. «Me crié en Arkansas, sé cómo son las chicas blancas de ahí y ella es todo lo contrario. No conozco al senador Obama.» Se puso contenta cuando él ganó, igual; en 2011, Obama la condecoró y ella reconoció que la elección la había sorprendido, que la creía imposible. «Esperaba a un presidente negro para dentro de cincuenta o incluso cien años», afirmó. En los últimos tiempos, mientras padecía un enfisema pulmonar consecuencia de cuarenta años de fumadora, Maya Angelou publicó libros de cocina, diseñó una línea de postales para Hallmark. En Carolina del Norte, donde trabajaba como profesora de Estudios Americanos en la Universidad de Wake Forest, vivía en una casa de 18 habitaciones y celebraba cumpleaños organizados por su amiga Oprah Winfrey. Decía merecérselo. «Vivo de acuerdo a mi potencial: no me gusta la gente que cree que tener dinero, vestirse bien o saber vivir es ser “menos negro”.» Le gustaba el whisky, conversar y recitar poesía espontáneamente. Medía un metro ochenta y solía hacer viajes largos en su propio micro, especialmente diseñado por ella, decorado con diseños africanos. Escribió canciones para Roberta Flack y tuvo un pequeño papel en la miniserie *Raíces*. Escribió seis obras de teatro, inclusive una adaptación de *Ayax*, de Sófocles, varios libros infantiles, algunos ensayos y guiones para televisión. En el funeral de su amigo James Baldwin leyó su poema «When Great Trees Fall»: «Ellos existieron / Ellos existieron / Nosotros podemos ser / Ser y ser mejores / Porque ellos existieron.» El 28 de mayo de 2014, cuando murió a los ochenta y seis años, era una leyenda, la excepcional, la primera escritora negra exitosa de la historia del país, la gran defensora de su cultura y de la fuerza y la integridad de las mujeres negras, la sobreviviente a la abyección, aceptada en todas sus (aparentes) contradicciones, capaz de moverse con igual gracia en la política, la cultura masiva y, siempre, en la literatura.

1 de junio de 2014,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

LA INVENCIÓN DE LA SOLEDAD

1954 no fue uno de los años más calientes de la Guerra Fría, pero los signos de tensión anunciaban un futuro temible. Estados Unidos probaba la bomba de hidrógeno; cerca de Moscú se instalaba la primera central atómica del mundo. El conflicto en Vietnam se precipitaba. El presidente Eisenhower daba a conocer su «teoría del dominó»: si un país caía bajo la influencia del comunismo, arrastraría a los demás, ficha tras ficha. Una teoría que también podría haberse llamado «del contagio».

Fue durante ese año relativamente tranquilo cuando se publicó *Soy leyenda* de Richard Matheson, una novela de apenas 160 páginas, editada por el modesto sello Gold Medal. El autor había crecido en Brooklyn, hacía poco tiempo que vivía en California, estaba recién casado y tenía veintiocho años.

Los efectos arrasadores de su libro se sienten hasta hoy. *Soy leyenda* es una novela de horror posapocalíptica, del mundo tras *La Plaga*, quizá no la primera (Mary Shelley había contado un mundo devastado por la peste en *El último hombre*, de 1826, y Jack London imaginó a la humanidad devastada por la enfermedad en *La plaga escarlata* de 1912), pero lo importante no es quién lo hizo primero, sino quién lo hizo mejor y más oportunamente. *Soy leyenda* llegó cuando el género necesitaba desesperadamente una inyección de vitalidad: eran años de dominio de Lovecraft y sus seguidores lo habían puesto contra una pared de tentáculos llegados del cosmos, dioses muertos y árabes locos. Escribe Stephen King: «En los cincuenta, cuando la revista *Weird Tales* moría lentamente y Robert Bloch, el gran escritor de horror del momento, se había volcado a los relatos psicológicos, Richard Matheson cayó como un relámpago de ozono. Fue el Elvis Presley del género. Los puristas dirán que Chuck Berry inventó el rock'n'roll, pero el horror, como el rock'n'roll, necesita reinventarse: de lo contrario, se muere. Y este hombre lo salvó.»

Los puristas también dirán que *Soy leyenda* es, en realidad, ciencia ficción; y que Matheson escribió en muchos otros géneros. Cierto: escribió novelas realistas, wésterns, novelas románticas y ciencia

ficción más tradicional, como la también extraordinaria *El hombre menguante*. Pero sobre todo fue un maestro del horror y *Soy leyenda* es su legado, la obra que sube la apuesta hasta lo inalcanzable, la que es un clásico porque sigue hablando desde el futuro.

* * *

«Quitó el hielo a la carne y la colocó en la parrilla. Por ese entonces el agua hervía ya y metió en la olla los guisantes helados. En la mesa cortó dos rodajas de pan y se sirvió un vaso de jugo de tomate. Luego de beber el jugo de tomate fue hasta la puerta y salió al porche. Dio un paso atrás, atravesó el césped y llegó a la acera. El cielo estaba oscureciéndose y corría un aire frío. Miró a lo largo de la calle. Llegarían en cualquier momento.» Los que están a punto de llegar no son invitados y el que habla no es Nick Adams, aunque la descripción hemingwayiana recuerde el campamento de «Río de dos corazones». Los que están por venir son los infectados por la peste después de la guerra bacteriológica, los contagiados por la bacteria que causa el vampirismo, los no muertos y nuevos dueños de la Tierra. Neville, el protagonista de *Soy leyenda*, es inmune al germen. Por eso es el último hombre que queda vivo. El hombre que cada día sale armado de estacas y va acabando con el enemigo, de a uno, para volver cada noche a su búnker, a emborracharse, escuchar música clásica y recordar a su familia muerta, mientras oye a los monstruos afuera, que lo vienen a buscar, que quieren entrar. No hay sentimentalismo en Neville, ni en *Soy leyenda*. El exterminio de los vampiros, la investigación del germen, las causas y consecuencias de la guerra final y los increíbles pasajes de acción están contados con admirable restricción, control y economía: aquí no hay nada gótico, nada barroco. Los vampiros no se parecen al pálido aristócrata del mito: son seres viles y caníbales, descerebrados. Se llaman vampiros, les disgusta el ajo, duermen de día: pero se comportan como zombis. Matheson no usó esa palabra: en 1954 estaba demasiado asociada al vudú. Muchos años después esta mutación del vampiro se haría explícita cuando George Romero estrenó *El regreso de los muertos vivos* (1968) y confesó que la película «tiene origen en un cuento que escribí y que era un robo a *Soy leyenda*, de Richard Matheson». Desde entonces, la idea de Matheson siguió reencarnando hasta que hoy es una narrativa inescapable en la cultura masiva: desde Danny Boyle en *Exterminio* hasta la serie *The Walking Dead* llegando a la saga *Resident Evil* o *Guerra Mundial Z*, con Brad Pitt, todas son, en mayor o menor medida, reescrituras de *Soy Leyenda* y de esa lucha solitaria, de esa defensa de Neville.

Pero ¿qué defiende Neville? Su vida, claro; pero también un estilo

de vida, el mundo como él lo recuerda, antes de la guerra. Es el último hombre de pie, el que resiste. Es posible leer *Soy leyenda* como una novela de la Guerra Fría y a Neville como los valores del individuo en Occidente frente a la masa comunista. Pero de todas las novelas sobre el terror rojo, *Soy leyenda* es la que más desborda el binarismo: Neville duda, Neville cede, Neville se transforma, para los Otros, en el malvado y lo entiende; Matheson ve que su lado puede ser, en otros ojos, el lado equivocado. No se reserva la verdad. Escribe: «Los comprendió. Y dejó de odiarlos.»

Y así, *Soy leyenda* no solo sobrepasa la novela de Guerra Fría. También desborda su género. Es tanto una novela sobre la plaga final como una novela sobre la soledad. Sobre la incapacidad de adaptación y el aislamiento como sentido de la vida; una novela sobre el miedo a encontrarse en ese búnker, con el whisky y los recuerdos, ningún otro propósito más que la supervivencia, ningún compañero más que la muerte.

Hubo que esperar hasta *La carretera* (2006) de Cormac McCarthy para encontrar una novela posapocalíptica con una potencia similar a *Soy leyenda*. Ambas comparten la pelea por la supervivencia, los enemigos caníbales, el minimalismo y la desesperación. Pero en *La carretera* el miedo ya no es la soledad: es el futuro que ya llegó y ese hijo que heredará solo tierra arrasada. Qué mundo queda para las nuevas generaciones, se pregunta McCarthy. Y sin embargo el gran pesimista está más esperanzado que Matheson. En *La carretera*, al menos, los que resisten son dos, padre e hijo. En *Soy leyenda* no hay niño heredero: la hija de Neville, Kathy, ya murió y su cuerpo fue quemado en una fosa común durante los primeros días de la peste.

* * *

La mejor ficción de Matheson está impregnada de ese miedo a la soledad: del peligro de estar solo, de lo peligroso que puede ser el solitario, de cómo la soledad puede ser espejo de la locura. Es el hombre sobre el avión que ve, por la ventanilla, cómo un ser ataca la turbina (y solo él lo ve) en el cuento «Pesadilla a 20.000 pies»; es la gramática infantil del niño monstruo encadenado por sus padres de «Nacido de hombre y mujer» o la niña vampira de «El vestido de seda blanca», que se come a su mejor amiga (Anne Rice declaró que fue este cuento, salvaje y gótico, el que le inspiró su literatura; también en estos relatos está el registro que retomaría Joyce Carol Oates para sus cuentos de chicos y de locos); es la mujer postrada que recibe llamadas telefónicas de los muertos en «Llamada de larga distancia». Es el hombre que, por estar solo, por no tener a nadie que se preocupe por él, termina siendo la comida de una secta de Maine en «The

Children of Noah» o el maligno vecino viudo de «The Distributor» que se muda a los suburbios para sembrar discordia y meter el dedo en la llaga de los prejuicios. También es la soledad radicalizada de un relato como «La danza de la muerte», de 1954: después de la Tercera Guerra Mundial, en un mundo devastado, los adolescentes se divierten viendo, en bares, cómo los cuerpos muertos afectados por una bacteria no se pudren, pero ante el sonido de tambores bailan de manera espasmódica. Fue un cuento único en su época; sigue siendo un relato de zombis extremo, de gran crueldad. Matheson era implacable: en sus temas, en su estilo minimalista y en su ritmo incomparable —fue un gran escritor de acción, de los que suelen llamarse «cinematográficos»—. Esa seca precisión casi no tenía precedentes en el género fantástico.

* * *

Es curioso que este hombre obsesionado por la soledad haya trabajado, durante su momento de mayor y mejor producción, dentro de un grupo de escritores, que se conoce como «Los magos del sur de California» o «La mano verde» (en alusión a «la mano negra» mafiosa): una fraternidad que, desde principios de los cincuenta hasta la mitad de los sesenta, desde Los Ángeles, dominó la ciencia ficción y el fantástico en la literatura, en la televisión y el cine. Matheson era amigo y compañero de trabajo de Ray Bradbury, Robert Bloch (*Psicosis*), Charles Beaumont, William Nolan, George Clayton Johnson (*La fuga de Logan*): escribieron guiones de *La dimensión desconocida*, de *Alfred Hitchcock Presenta*, de las adaptaciones de los relatos de Poe que hizo Roger Corman. Recuerda Ray Bradbury: «En las reuniones, Richard Matheson nos tiraba una pelota que golpeaba en Nolan, le pegaba a Clayton Johnson, me pasaba de largo a mí, se caía en las rodillas de Beaumont… A veces nos enamorábamos tanto de una idea que se la asignábamos al escritor que demostrara su entusiasmo con la sonrisa más ancha, las mejillas más encendidas, la mirada más febril.»

El grupo se desintegró cuando Beaumont murió de una enfermedad neurodegenerativa a los treinta y ocho años; era el mejor amigo de Matheson. Los magos de California fueron lo más importante que le pasó al género fantástico en la primera mitad siglo XX: ellos hicieron posible a Stephen King, a Peter Straub, a Clive Barker, a Neil Gaiman. Cuando el 7 de julio de 2013 Richard Matheson murió, a los ochenta y siete años —en su casa, con sus hijos—, se fue el último grande de la edad de oro, la última leyenda.

7 de julio de 2013,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

EL PEQUEÑO DIOS PAN

«No soy un hombre, no soy una mujer, soy algo que nunca entenderás.» Así dice la letra de «I Would Die 4 U», una de las canciones centrales de *Purple Rain*, pero para los que veían la película en aquel lejano 1984 comprender o no las palabras era irrelevante: lo que se veía en pantalla era precisamente eso, un andrógino hipersexuado, un hombre menudo —bajito, delgado, frágil— que de pronto era una tromba sobre el escenario, abriéndose de piernas como una bailarina y después lamiéndose los labios con el torso insólitamente fuerte cubierto de sudor, lúbrico como un fauno. Ese disco, esa película, marcan la iniciación a Prince. Y es una iniciación en el sentido más preciso de la palabra: el sexo, la manera de comprenderlo, la idea de lo que debía ser un hombre, todo temblaba y se desmoronaba, especialmente con los shows en vivo y con esas letras bestiales. «Darling Nikki», por ejemplo: «La conocí en el lobby de un hotel masturbándose con una revista.» Recuerdo que, cuando veía la película subtitulada en VHS, además de fascinarme por cómo Prince se garchaba el escenario con su pequeño y firme culo agitado bajo los pantalones negros, pensaba que quien se masturbaba era el narrador de la canción. Me costó entender que era Nikki, la chica. Hay muchos mitos y ruido en la relación de Prince con las mujeres —de hecho la película es tonta y prefeminista: las veces que él golpea a la hermosísima Apollonia Kotero bajo excusa de «artista torturado» y la manera en que ella lo soporta resultan situaciones hoy inaguantables— pero algo es cierto: él puso, como pocos, el deseo de las mujeres en las letras de sus canciones, le dio un lugar central, algo que no es nada común, menos en la música negra y menos en un artista que, cuando escribía estas canciones, tenía menos de veinticinco años.

Son tantas. «When Doves Cry» menciona el sudor de ella. En *Purple Rain*, la película, Apollonia recibe muy explícitas caricias en el clítoris —ella tiene la tanga puesta, pero la escena igual es poderosa—. En «Little Red Corvette» no está hablando de un auto, sino de una chica que anda con preservativos usados en el bolsillo y esa protuberancia roja, chiquita, queda en la vagina. Hay en la web un video homenaje a esa canción de Sandra Bernhard —la actriz lesbiana que tuvo una historia con Madonna— donde ella baila la canción casi desnuda: es

hipnótico. En «Cream» le pide a la chica «que se ponga arriba». En «I Love U in Me», lado B de «Insatiable» de 1991, describe el sexo con su chica minuciosamente y promete, con cierta ingenuidad, «no acabar antes que ella» (¡qué atento, como si fuese posible!). La lista puede seguir. Y completarse quizá con un tema problemático pero que abre otro juego: «Bambi», una canción donde le dice a una chica lesbiana que «es mejor con un hombre».

En The Revolution, aquella extraordinaria banda de los primeros tiempos, había una pareja de mujeres, Wendy y Lisa. Estuvieron hasta la disolución del grupo —después de la gira de *Parade*, hacia 1987— y se fueron enojadas: creían que él no les daba el lugar creativo que merecían. Seguro era cierto en la dinámica interna del grupo. Pero para afuera verlas era impactante, su presencia era icónica. Eran obviamente lesbianas y directas y orgullosas y tenían una actitud tan extraordinaria que daba gusto (¡lo que costaba conseguir muñequeras como las de Wendy hace treinta años!). Tuvieron mucha influencia en *Around The World in a Day* y, en un gesto sin precedentes y que no fue repetido, Prince las eligió para el malentendido: en *Purple Rain*, la película, él dice que la canción la escribieron ellas, es el cierre emotivo del melodrama púrpura y debe haber gente por ahí que crea que las chicas son autoras de la balada más hermosa del mundo (no lo son). Casi que, en la película, la redención de ese machito tarado que es The Kid / Prince, la traen las mujeres. La hermana de Wendy, Susannah, fue líder de uno de los grupos de la escena de Minneapolis que Prince tomó bajo su ala, The Family. Susannah, además, era novia de Prince y para ella escribió «Nothing Compares 2 U», la canción que Sinead O'Connor convirtió en un superéxito en 1991. A Prince nunca le gustó del todo la versión, quizá porque ya detestaba los *covers* —él era así: tampoco le gustaban los Beatles—. Aunque también es posible que su malhumor se debiera a que esa canción de desamor le resultaba muy privada. Por la misma época, le dio —esta vez con consentimiento— otra gran canción a una chica que quiso: «Manic Monday» para Susanna Hoffs, una de las cuatro The Bangles, la banda de mujeres más hermosa y menos reivindicada de la última mitad del siglo. Wendy decía que Prince «era una chica. A mí me miraba como las chicas lesbianas miran a las hetero». Sheila E, la gran baterista, cantante y percusionista, colaboró con él durante toda su vida y Prince, burlonamente (hacia el público, nunca hacia la poderosa Sheila) decía, cuando ella terminaba sus solos deslumbrantes, «¿nada mal para una chica, eh?». Meshell Ndegeocello, que es bajista, hacía shows enteros solo con canciones de Prince, ¡un artista famoso por tener pocas líneas de bajo! En el sitio lésbico After Ellen, una nota revela que, durante un tiempo, Prince fue para las chicas lesbianas lo que Madonna para los chicos gays. Una comentarista teoriza: «Yo creo

que Prince era lesbiana, pero a lo mejor no sabía cómo manejarlo en ese momento.» Ella tenía su póster en la habitación y bajo la mirada del pequeño dios Pan se besaba con chicas.

Prince siguió escribiendo sobre sexo casi hasta el final, pero paulatinamente se fue volviendo más conservador en su lírica, en su vida y en sus opiniones personales (nunca, nunca en su música: ahí siempre fue el futuro). Por qué pasó esto entra en el terreno de la especulación y es un misterio hasta para sus biógrafos. Una teoría sostiene que su tardía conversión religiosa como testigo de Jehová lo radicalizó. Y como toda radicalización religiosa, esta también fue dañina. En 2013, en canciones como «Da Bourgeoisie», hablaba otra vez de mujeres lesbianas, ahora en un triángulo donde él quedaba fuera, y decía: «Creí que habías dejado ese mundo sucio.» Wendy —que es la esposa de la directora de cine Lisa Cholodenko— suele decir que Prince no quería reformar The Revolution si ella y Lisa Coleman no cambiaban su «estilo de vida» y que solía retarlas. Pero Wendy, a pesar de que debían dolerle las palabras del amigo, lo contaba con cierto cansancio. Como si dijese: sigue siendo un genio y sigue siendo adorable, pero si siempre fue raro, ahora es rarísimo y esto no tiene vuelta atrás. No la tenía. Si uno ve los últimos años de Prince, el activismo profesional contra los servicios *streaming* y las discográficas, el cambio de nombre y la locura de tocar sin parar hasta quedar agotado son, ciertamente, la parte hermosa de su extravagancia, su visión artística, su individualidad ingobernable. La parte fea era realmente alarmante: se obsesionó con el predicador, comediante y activista Dick Gregory, que es un experto en conspiranoias; él mismo se puso paranoico con cosas tan extrañas como las «estelas químicas», es decir, creía que los rastros que dejan los aviones en el cielo no son tales sino restos de veneno flotante. Cuando en 1996 murió su hijito Boy Gregory, de apenas una semana de vida, como consecuencia del devastador síndrome de Pfeiffer, él y su bella esposa Mayte García aparecieron en el programa de Oprah y dieron una nota fingiendo que el niño seguía vivo: incluso hicieron un tour terrorífico por la habitación decorada que el chiquito nunca llegó a usar. Es posible que su radicalización religiosa lo haya matado: se dice que necesitaba una operación de cadera (¡mucho taco alto!) y que la rechazaba porque los testigos de Jehová se niegan a las transfusiones de sangre. El 30 de abril de 2016, cuando murió, los tabloides del mundo decían que había muerto de complicaciones provocadas por el VIH y que se negaba a la medicación porque esperaba que lo curase la mano de Dios. Son rumores, claro, no pueden ser otra cosa teniendo en cuenta el secretismo que eligió para su vida, pero es cierto que murió más conservador de lo que vivió. Aunque hasta el fin siguió taconeando y absolutamente fabuloso: el afro, los anteojos, las capas, los brillos, los

shows, los trajes exquisitos, el cuerpo juvenil. Un divo, un dandi, vivía y murió frente a un espejo. Y un Dorian Gray: Prince decía que no creía en el tiempo y que por eso no pasaba para él. La declaración parece otra de sus locuritas pero, reventar o creer, en *Purple Rain* parecía mayor de lo que era y a los cincuenta y siete parecía de la misma edad que tenía en *Purple Rain*.

Ante su cuerpo todavía sensual y joven, encontrado en el ascensor de su complejo-mansión-megaestudio Paisley Park, un cuerpo que iba de fiesta en fiesta y trabajaba como esa otra bestia del funk que fue James Brown, cabe recordar a tantas estrellas de la música negra y sus alrededores que tuvieron muertes desoladas, a destiempo. Whitney Houston encontrada en su bañadera, sobredosis, y su hija, después de un largo coma, muerta meses después. Michael Jackson: su médico lo encontró agonizando en la cama y es mejor no pensar demasiado en sus últimos y retorcidos años. Charlie Parker en una habitación de hotel, mirando televisión, devorado por la adicción, un infarto, la cirrosis (Parker, como Prince, sufrió una desgracia con su hija Pree, que murió muy pequeña de fibrosis quística). Marvin Gaye asesinado por su propio padre, dos disparos. Sam Cooke, a los treinta y tres y de un tiro en un motel de California. Otis Redding a los veintiséis años en un accidente de avión, un vuelo que salió a pesar del mal tiempo porque la gira debía continuar, días después de grabar «Sitting on the Dock of the Bay». Billie Holiday con insuficiencia cardíaca y cirrosis, esposada en una cama de hospital, con 70 centavos de dólar en el banco y 750 en sus bolsillos. ¿Hay una forma grata de morir? Quizá no. Pero la muerte fue muy ingrata con ellos, que hicieron la mejor música del siglo XX; y también fue ingrata con alguno de los hijos de su música, Elvis, que creció viendo coros góspel y murió solo en el baño de Graceland, Hank Williams, que aprendió a tocar la guitarra con un hombre negro y murió en la parte de atrás de un auto, de noche, durante una gira que su debilidad debió prohibirle pero que sus promotores y su desesperación convirtieron en la última, a los veintinueve años.

Prince no la tuvo tan mal, teniendo en cuenta a sus compañeros de eternidad. Dicen que antes de morir pasó más de cien horas sin dormir. Que hizo su fiesta de siempre. Que les dijo a los invitados «no anden gastando rezos por mí». Pero hubiese sido lindo para él una vejez enloquecida y productiva y quizá una *second line* en Nueva Orleans, en la Louisiana de sus abuelos, con su imagen de viejo tan sabio como loco, la cabeza llena de ritmo y los dedos aún veloces a pesar de la artritis. Le hicieron un homenaje en Nueva Orleans, cómo no: en el cielo azul se trazó su nombre y el signo que es amor y es paz y es hombre y es mujer. Y los miles que participaron y cantaron sus canciones por las calles, vestidos de púrpura, iban medio desnudos

algunos, hubo mujeres ancianas vestidas de seda violeta, chicas del brazo de chicas, hasta indios de Mardi Gras, que le hicieron el honor. El ataúd que llevaban, claro, estaba vacío: su cuerpo esperaba la autopsia en la fría Minneapolis. Pero no importa porque él ya es purpurina en el viento, un demonio del polvo, el príncipe que no quiso ser un esclavo en el cielo y prefirió reinar en la tierra.

30 de abril de 2016,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

UNA TERNURA INESPERADA

Todo el mundo está hablando de un Oscar póstumo para Heath Ledger por su actuación como el Joker en *The Dark Knight*, la última de Batman, revisitado por el director Christopher Nolan. Ledger murió en enero de 2008; *The Dark Knight* se estrenó en julio. Pero ya queda claro que no habrá una actuación tan contundente. Y lo cierto es que no solo sería un gran golpe publicitario para los estudios, y un galardón definitivo para catapultar a Heath Ledger al panteón de las leyendas de Hollywood; además, sería justicia. *The Dark Knight* tuvo por lo general críticas excelentes, aunque la película tiene sus problemas, como una trama demasiado enrevesada o cierta pereza en el desarrollo de los personajes. En realidad, hay que pensarla de esta manera: *The Dark Knight* no sería una película tan notable sin el Joker de Heath Ledger. Es una actuación a pura bravura: completamente diferente a la de Jack Nicholson en el *Batman* de Tim Burton; con un uso inquietante del cuerpo, como si el villano a veces se retorciera en una especie de orgasmo sutil ante el caos que causa; con un marcado resentimiento, una constante referencia a la deformidad física, un brillante manejo de la voz, un arrojo y un talento —para perturbar y hacer reír, porque la locura del Joker también es graciosaque causan cierto respeto religioso a la salida del cine y en muchas críticas de la película: en qué profundidades se habrá sumergido Heath Ledger para conseguir arrancar de la oscuridad a esta criatura dañada y dañina, se preguntan espectadores y cinéfilos. ¿Habrá sido este denso Joker el que jugó tanto con la estabilidad emocional de Heath Ledger que terminó matándolo?

Heath Ledger murió el 22 de enero de este año, a los veintiocho. La causa de la muerte fue una combinación de pastillas, se cree que accidental —aunque la hipótesis del suicidio es mucho más atractiva porque aquí se está construyendo un mito—. Trescientos periodistas y reporteros gráficos filmaron su cuerpo envuelto en una bolsa negra, sobre una camilla, cuando salía de su departamento en Broome Street, Nueva York. La escena anterior fue aún más triste y morbosa: su masajista lo encontró, y antes de llamar al 911 llamó a la millonaria Mary-Kate Olsen, una de las mellizas dueñas de un imperio infanto-juvenil de películas y *merchandising*, que habría tenido algún tipo de

relación con Heath antes de su muerte. (En este momento, MaryKate está internada por estrés y porque, dice, tiene miedo de volverse loca: asegura que se le aparece el fantasma de Heath.)

Ledger no vio *The Dark Knight* completa. Acababa de terminar *I'm Not There* de Todd Haynes, donde era una de las muchas caras de Bob Dylan y estaba filmando con Terry Gilliam *The Imaginarium of Doctor Parnassus*. Hacía poco que se había separado de su novia y madre de su única hija, la actriz Michelle Williams, y según la mayoría de los testigos de sus últimos días, estaba muy estresado. ¿Cómo podía ser de otra manera? Ledger era australiano, nativo de la aislada y hermosa ciudad de Perth, al este del enorme país. Había hecho una carrera despareja durante sus primeros años en Hollywood, en general con buenas actuaciones que sin embargo no podían salvar películas mediocres (*Monster's Ball*), olvidables (*Casanova*) o directamente penosas (*Los hermanos Grimm, The Patriot*). Pero después de *Brokeback Mountain*, de Ang Lee, se empezó a convertir en una estrella. Era muy joven, tenía muchas presiones personales y laborales, era muy hermoso, muy mimado y muy rico, y todo había sucedido muy pronto: la verdad es que no le hacía falta un Joker, por más intensamente que haya trabajado en la composición del personaje, para desestabilizarlo. Su muerte dejó a muchos con una gran amargura y mucha angustia: como si fuera una crueldad insoportable del destino que siempre se vayan antes de tiempo los mejores, los que tienen un don y un fuego que arde diferente, mientras nos dejan a tipos como Jude Law o Hayden Christensen. Decía Todd Haynes sobre su papel en *I'm Not There* antes de la muerte de Heath (la comparación da un poco de escalofríos): «Cierta época de Dylan estuvo completamente inspirada por James Dean, y Heath tiene algo de James Dean en él, incluso físicamente, cierta seriedad precoz. Mientras los actores adultos se infantilizan cada vez más y se niegan a crecer, Heath era uno de esos jóvenes con una verdadera intuición, una madurez anterior a sus años.»

Pero la comparación con Dean no fue la que más se escuchó cuando Heath murió. La que más se escuchó fue la comparación con River Phoenix. Los dos muy talentosos y de una belleza indiscutible (aunque la de Ledger era mucho más viril, más tosca), los dos con la carga de ser la gran promesa sobre los hombros, los dos con películas gays icónicas que los convirtieron en estrellas. Para Phoenix, *Mi mundo privado* de Gus Van Sant en 1992; para Heath Ledger, *Brokeback Mountain* de Ang Lee en 2005.

* * *

Heath Ledger siempre dijo que nunca había tenido miedo de

interpretar a Ennis Del Mar, el *cowboy* insoportablemente contenido, de mandíbula cuadrada y ojos inquietos, que compone en *Brokeback Mountain*. «Por supuesto, no quería quedar encasillado, pero lo mismo vale para cualquier personaje: fui un fumón en *Lords of Dogtown* (2005) y un caballero medieval en *A Knight's Tale* (2001), y tampoco me hubiera gustado seguir repitiendo cualquiera de esos dos estereotipos el resto de mi carrera. Aunque a algo sí le tenía miedo: sentía que, quizá, no era lo suficientemente maduro para dotar a Ennis de todo lo que el personaje necesitaba de mi parte.» A pesar de sus inseguridades, lo hizo muy bien. En palabras de nada menos que el escritor David Leavitt: «La asombrosa actuación de Ledger revela una inesperada vena de ternura en un personaje que parece más capaz de demostrar su emoción a través de la violencia que de las palabras. Su Ennis Del Mar es tan monolítico como el paisaje montañoso en el que —con la misma rapidez, brutalidad y precisión que exhibe al matar a un animal salvaje— se coge a Jack Twist por primera vez.»

Jack Twist es Jake Gyllenhaal, el otro *cowboy* que pasa una temporada en las montañas de Wyoming trabajando con el ganado. Y el que, en la pareja, se atreve a soñar con un futuro en común, lejos de sus esposas y sus vidas chatas. Pero Ennis tiene miedo: su propio padre capó y mató a una pareja de hombres que eran sus vecinos, y obligó a Ennis a ver los cuerpos mutilados. La homofobia y la violencia están marcadas en su piel, junto con el miedo y el desprecio por sí mismo.

La película está basada en un cuento de Annie Proulx del mismo título, y fue igualmente celebrada y condenada por la comunidad gay de Estados Unidos. Aunque en los cines —y cualquiera que la haya visto lo sabe— la emblemática escena en que Ennis/Heath saca la camisa de su amigo del clóset y la abraza, arranca lágrimas de una congoja que hasta toma por sorpresa, muchos críticos gays señalaron objeciones. Que la película exalta una masculinidad entendida como opresora; que otra vez presenta el estereotipo de gay trágico; que no tiene escenas de sexo «realistas»; que no tiene trasfondo político, y que no menciona al sida (transcurre entre los primeros años setenta y 1983). La mayoría de las objeciones se derrumban cuando se apunta que, sencillamente, está basada en un cuento que no incluye todo aquello que se le reclama, y agregárselo sería producir un Frankenstein sin sentido. De lo que sí se olvidan los críticos es de que *Brokeback Mountain* desnuda una cuestión que, aunque se quiera ignorar, aparece en cada vida cotidiana, en cada historia de hombres gays reales —no de los ideales que a veces la corrección política y la obligación de ser «positivo» parecen querer construir—: la cuestión del «tapado», del que está más que dentro del clóset, del que no puede o no quiere salir. Ese «tapado» que causa dolor, y que en muchos

provoca deseo. También habla de la masculinidad, del «gay masculino», que no solo es un prototipo real sino que está más que vigente, para bien y para mal (basta ver cualquier lista de contactos online con su demanda de «masculino onda nada que ver» como condición para los encuentros). Explica Leavitt: «El respeto por un pesado ideal de masculinidad atraviesa y al mismo tiempo corta las posibilidades de amarse que tienen estos hombres: una idea que Ledger lleva adelante en particular dándole a su actuación una sequedad, una ternura reticente que recuerda a las estrellas de los wésterns del Hollywood de los años cincuenta. Su estoicismo lleva adelante la película, y sobre todo cuando dice esa frase clásica: "Si no se puede arreglar, hay que soportarlo"… *Brokeback Mountain* es menos una historia sobre el amor que no osa decir su nombre que una historia sobre el amor que no sabe cómo decir su nombre, y de alguna manera es más elocuente por su falta de vocabulario. Ennis y Jack son héroes de una historia que no tienen idea de cómo contar. El mundo les pesa en la espalda, pero en esta valiente película, son tan icónicos como la montaña.»

25 de julio de 2008
suplemento «Soy», *Página/12*, Argentina

LAS LÁGRIMAS SE SECAN SOLAS

Algo le pasó en apenas tres años, entre sus dos únicos discos. Cuando lanzó *Frank* en 2003, un álbum todo promesa, jazzero, un poco inofensivo, un poco vela aromática, era una chica callejera de ojos acaramelados y curvas, con el pelo largo y un rostro que podía ser hermosísimo o muy extraño, rígido, lobuno. Era la chica nueva de la escena, del norte de Londres, descubierta por el rey de los productores Simon Fuller; la hija con suerte de un taxista y una farmacéutica, que había crecido entre el hip hop y Frank Sinatra.

Cuando lanzó *Back To Black* en 2006 había encontrado su voz, su estilo y su hombre, y había escrito canciones fabulosas, canciones que sonaban como clásicos, como *standards*, y eran al mismo tiempo absolutamente contemporáneas. Estaba llena de tatuajes bastante espantosos, imágenes de chicas *pin-up* y el nombre de Blake, su amante, en el pecho. Usaba un rodete (*beehive*) enorme, que según ella crecía o se achicaba de acuerdo a sus estados de ánimo. El maquillaje de los ojos estaba inspirado en Cleopatra. Ella se parecía terriblemente a Ronnie Spector pero no era una imitación, era una inspiración, una adaptación, una de las tantas pinceladas del personaje Amy Winehouse, la chica judía de Camden que cantaba como las mejores vocalistas negras de la historia. También, entre esos discos, conoció las drogas más complicadas y cantó sobre que no quería rehabilitarse, que prefería sufrir, en la hipercitada «Rehab». Después sí haría rehabilitación, muchas veces, pero la canción está siendo injustamente tomada como una declaración de principios, como una advertencia.

Amy Winehouse componía sus canciones, y eso no se menciona tanto, a pesar de que es bastante raro en una artista pop contemporánea —o se dice que *Back To Black* es así de bueno por la producción de Mark Ronson, un productor indudablemente notable y clave, ¡pero que no le escribió esas melodías y esas letras!—. Amy escribió canciones sexuales, sensuales, tristes, de una femineidad desatada, sin miedo, sin falsa elegancia, *just like a woman*. Amy no era un robot supereficiente como Beyoncé ni una aniñada irritante como Katy Perry ni una loca de gimnasio como Fergie —además de que era mejor cantante que las tres juntas—. Representaba un tipo de mujer

muy brava y muy frágil, con problemas, a los gritos y a las risotadas, puteadora, amigable, cercana, infeliz, fiestera, preocupada. «You Know I'm No Good»: «Lloré por vos sobre el piso de la cocina / Me engañé como sabía que lo haría / Te dije que soy un problema / Sabés que no soy buena.» En su voz suena todo cierto, sincero. Se la escucha llena de deseo, de ese deseo que retuerce el estómago, que es incómodo: esta mujer no es una diosa seductora invencible, esta mujer canta sobre la verdad. «Back To Black»: «No perdió tiempo, mantuvo su pija húmeda / Y yo, con la cabeza alta y las lágrimas secas, sigo adelante sin mi hombre / … Solo nos dijimos adiós con palabras / Morí cien veces / Volvés con ella y yo vuelvo al negro.»

Y su atención para el detalle es asombrosa: todo Londres está en sus canciones: el pan pita, las papas fritas al paso, la Stella, los pubs. Y la forma que tenía de describirse a sí misma: «La vida es una cañería y yo soy un penique rodando por sus paredes.»

* * *

En esos años apareció Blake Fielder-Civil, musa de *Back To Black*. Un chico que trabajaba en videoclips, pero nunca estuvo muy claro qué hacía. El chico que hoy todos acusan de haber iniciado a Amy en las drogas. Delgado, con sus trajecitos *mod*, es como un Pete Doherty con cara de hombre, anguloso, delgado. Cuando se conocieron él tenía novia, ella sufría y escribía «Love Is a Losing Game», canción de arrepentimiento, de por qué tuve que hacer esto; una canción extraordinaria. El disco salió, él volvió y se casaron en 2007. Enseguida Blake fue preso por pegarle al dueño de un pub y después ofrecerle plata para que se calle. Ella hizo lo que pudo con su ausencia apenas seis meses después del matrimonio —que se hizo a las corridas en Miami—. Lo visitó. Gritó su amor en público, dijo que sin él se moría, se emborrachó, se puso en el rodete gigante —el panal, le dicen — unos apliques con su nombre, lo nombró en cada canción, puso su nombre en su voz, «Blakey baby» siempre y en todos lados. Admitió que cuando él la sacaba de quicio, le pegaba; antes del arresto, Blake solía aparecer ensangrentado, rasguñado. Ella también, pero nunca lo acusó de golpearla. En 2009 se divorciaron pero siguieron hablando. Probablemente se siguieron viendo. Hoy Blake está preso otra vez, por robo: salió a buscar dinero para su adicción. Tiene una nueva pareja, Sarah, y un bebé recién nacido, Jack. La chica nueva, hace apenas dos semanas, había amenazado públicamente a Amy para que dejara en paz a Blake («se mandan diez mensajes de texto por día», se quejó). Ahora aparece insólitamente conmovida por el derrumbe de su novio, que en la cárcel tiene guardia permanente por si se suicida: «Cuando me llamó desde la cárcel para decirme que ella había muerto no lo

pude consolar. Blake es el padre de mi hijo pero cuando lo vi con Amy me di cuenta de que estaban enamorados, que eran almas gemelas. Pero no funcionaba. No podían vivir juntos, pero tampoco separados. Para mí fue muy difícil de aceptar que él la amaba, pero lo entendí. Creo que Amy nunca pudo superar que Blake tuviera un hijo con otra mujer. Creo que eso la golpeó mucho.»

Amy no hablaba mucho en entrevistas. En la que le dio a *Rolling Stone* en 2007 contestó preguntas sobre Blake. Dijo que todas las canciones eran sobre él, que cuando creyó que nunca iban a volverse a ver, sencillamente quiso morir. Durante la entrevista, la periodista Jenny Eliscu la notaba distraída, le preguntaba qué pasaba y Amy respondía: «Estoy pensando en Blake.» Blake estaba en la mesa de al lado.

* * *

Los detalles sórdidos de los últimos años de Amy Winehouse son todos públicos. Esos tropiezos y desbarranques que la mayoría vive en secreto eran para ella la tapa de los diarios. Amy descalza en jeans y un *soutien* colorado, sin maquillaje y llorando, esquelética, tristísima; dicen que esa foto se la sacó un amigo para que «viera hasta dónde había caído». Amy con manchas de sangre en los zapatos blancos, el jean desgarrado en la rodilla, la tela ensangrentada, un diente menos y los ojos en blanco; Amy desde la ventana de su casa, con una expresión terrible en la cara, como si alguien la hubiera encerrado allí para matarla de hambre; Amy con el vientre distendido de alcohol y falta de comida sobre piernas esqueléticas; Amy y el maquillaje corrido, los dedos quemados por la pipa de crack, manchas de acné más oscuras que sus ojeras, enojada, pegándole a un fan, flaca, perseguida, rubia, casi nunca con el rodete desecho. En 2008 apareció un video donde se la veía hablando de los Valium que se había tomado para calmar los efectos de otras drogas brutales y, después de darle una pitada a su pipa, entraba en una espiral de incoherencias y malhumor. El video tenía 19 minutos y no era apócrifo; sí lo son las fotos y el video que en YouTube afirman ser de su cuerpo muerto, supuestamente tomados por un celular. La prensa tabloide británica ya está siendo señalada como culpable pero, por supuesto, *The Sun* y *News of the World* son parte de una cultura que desea y gusta ver sufrir a sus celebridades, por muchos motivos pero especialmente por resentimiento, tienen toda esa fama y dinero y lo desperdician, cómo pueden ser tan reventados con lo bien que les va, qué le queda a uno que se desloma, y otras joyas del sentido común que no esconden lo fundamental: aquí nadie tuvo compasión. Amy no se tuvo compasión, los fotógrafos nunca bajaban el lente para llamar a una ambulancia, el

día después de la muerte más de la mitad de los obituarios decían que «no había sido sorpresiva», los foros cloaca de internet se llenaron de gente que hablaba de que lo tenía merecido y que ella se lo había buscado por exhibicionista, que si necesitaba los tabloides era porque no tenía talento, y hasta su madre dijo que su muerte era «una cuestión de tiempo». Ningún adicto tiene por qué morirse, pero en el caso de Amy Winehouse había un coro de animales de rapiña asegurando que no había otra salida y ella lo debe haber escuchado. En el funeral aparecieron los cómicos brasileños Daniel Zukerman y el además productor André Machado, que tienen por costumbre infiltrarse en eventos como impostores. Fingieron ser amigos o parientes, y lloraron vestidos de negro. Graciosísimo, ¿no? Igual de desaprensivos fueron los que la dejaron subir al escenario en ese infame concierto de Belgrado: estaba borracha, se negó a cantar, tambaleó, se bajó y fue abucheada por ¿fans?, menos de un mes antes de su muerte. Es incómodo celebrar tiempos pasados, pero al menos se debe admitir que algo ha cambiado: en su último concierto público, el 12 de agosto de 1970, en Boston, Janis Joplin solamente pudo completar dos canciones porque estaba demasiado intoxicada. Al otro día, las reseñas fueron positivas, por compasión, discreción o respeto. Janis murió dos meses después.

Tampoco es Amy Winehouse la única artista estrella acosada por la prensa y la policía —cada vez se parecen más—. Mucho más brutal fue el asedio a Billie Holiday, mujer con la que se la compara con bastante justicia, a pesar de las obvias diferencias de época, peso histórico e iconografía. Billie, que hacia el final de su vida también se paseaba desnuda detrás del escenario, que también expresaba una sexualidad voraz. En 1947, el pico comercial de su carrera, fue arrestada por posesión de narcóticos en su departamento de Nueva York y comenzó el ensañamiento. Su abogado se negó a acompañarla a la corte, aduciendo que «no le interesaba». Se declaró culpable y pidió la internación. Fue presa, pero cuando salió la gente todavía la amaba y cantó ante un Carnegie Hall repleto. En 1949 la arrestaron otra vez. Peor que el arresto fue perder el certificado llamado Cabaret Card, porque eso le impedía tocar en lugares que vendieran alcohol por ¡doce años! La policía la perseguía, a veces en complicidad con sus *dealers* e incluso con sus amantes. Las autoridades exigían que se declarara delincuente cada vez que entraba o salía del país. Murió en 1959 en el Metropolitan Hospital de Nueva York a los cuarenta y cuatro años: tenía cirrosis, problemas cardíacos y era adicta a la heroína. La guardia policial había sido retirada de su habitación, por orden judicial, apenas unas horas más temprano.

* * *

Amy Winehouse murió a los veintisiete, el 23 de julio de 2011. La acompañan después de la vida otras divas trágicas, sus voces sobrenaturales, ese dolor de origen conocido o desconocido pero, en todos los casos, imposible de aliviar. Dinah Washington, llamada la «reina del Jukebox», hermosa mujer negra de Chicago de quien dijo Quincy Jones: «Podía tomar una melodía entre sus manos como si fuera un huevo, quebrarla, freírla, dejar que se quemara, reconstruirla, poner el huevo de vuelta en la caja y en la heladera y aun así se le entendía cada sílaba.» Se casó siete veces, decía haberlos amado a todos, tomaba pastillas para dormir y para adelgazar, y cuando eso no bastaba, derrochaba en autos y ropa. Cantaba en «Evil Gal Blues», el blues de la chica mala: «Soy mala, no te metas conmigo / Te voy a vaciar los bolsillos y te voy a llenar de desdicha / Tengo hombres a la izquierda y a la derecha / Hombres de día y de noche / Tengo tantos hombres que no sé qué hacer / Pero soy una chica mala y necesito un chico malo / Es que ando triste desde que perdí al que tenía por culpa de Uncle Sam.» Una canción tan juguetona como triste. Como «You Know I'm No Good». Dinah murió a los treinta y nueve años de una sobredosis, en su cama.

Billie Holiday nunca estuvo con un hombre que no la usara, que no la maltratara, que no quisiera hacerse rico con su voz. Ella solo sabía aceptarlos: había sido prostituta y, a los diez años, había sido violada en la institución para niñas negras con «dificultades» donde su madre la había internado. Dicen que su hábito de fumar opio lo tomó de su esposo James Monroe y el de la heroína de su novio, el trompetista Joe Guy. La heroína era parte del mundo del jazz entonces; podría haber sido cualquier hombre, cualquier circunstancia o ninguna en particular. Pero Billie admitía que sus pasiones eran destructivas, penosas. Y las cantaba. «My Man»: «No es muy atractivo, no es un héroe de los libros / Pero lo amo, sí, lo amo / Él tiene tres o cuatro chicas que le gustan tanto como yo / Pero lo amo / No sé por qué / Él no me dice la verdad / Y me pega / ¿Qué puedo hacer? / Pero lo amo / Él nunca sabrá que mi vida es desesperación… / Para qué voy a decir "me voy" / Si sé que algún día volveré / De rodillas.»

La más desgarrada, claro, fue Édith Piaf. Las drogas, la salud destrozada, el amor desolado: el hombre de su vida, Marcel Cerdan, boxeador, campeón del mundo en 1948, murió en un accidente de avión cuando volaba para encontrarse con Édith, en New York. Para aliviar su culpa —ella le había pedido que la visitara, lo extrañaba desesperadamente—, su dolor y su artritis, Piaf se hizo adicta a la morfina y nunca se recuperó. «Hymne à l'amour» y «Mon dieu», las dos trágicas canciones de amor, ambas son para Marcel.

Y con Janis, Amy comparte esa dureza esculpida en la

adolescencia, el amor por la música más vieja que ellas, la sexualidad libre y voraz, las drogas, claro, pero también ser esas chicas que están de fiesta a los gritos y al rato lo único que pueden hacer es contarse los dedos de las manos, almas gemelas, la chica de «Little Girl Blue»: «Sé cómo te sentís, mi infeliz nena triste, sé que no hay nada más que hacer que contar los dedos / sé que sentís que no hay motivo para seguir adelante, que sentís que todo ha terminado / Oh sentate ahí, contá las gotas de lluvia / Sentí cómo caen a tu alrededor / Querida, sabés que ya es tiempo / Siento que es tiempo de que alguien te lo diga, tenés que saberlo / Que todo lo que tendrás, todo en lo que te vas a apoyar, todo lo que vas a necesitar / Va a sentirse como esas gotas de lluvia que caen a tu alrededor.»

* * *

El viernes pasado, Mitch Winehouse, el padre, decidió regalar la ropa de Amy a los fans que armaron un altar frente a la casa de Camden. Mitch Winehouse parece el más triste de todos en esta triste muerte, el más compasivo con su hija. Siempre habló con la prensa con cierto optimismo, incluso cuando anunció que Amy tenía enfisema —por el uso de crack— y que Blake le había explicado que ambos se cortaban, se mutilaban durante la abstinencia para calmar el dolor. Mitch Winehouse parecía creer que si la entendía podría ayudarla. En la foto se lo ve con la ropa de su hija en las manos, menuditas remeras sin mangas, anteojos de plástico blanco, musculosas grises, amarillas, rojas gastadas. Es lo que ella hubiera querido, decía, mientras repartía las reliquias.

31 de julio de 2011,
suplemento «Radar», *Página/12*, Argentina

MUNDO PRIVADO. SÉPTIMA PARTE

LO QUE PASÓ

1

Supe el secreto de mi familia una tarde calurosa, a mediados de los años ochenta. Mi abuela estaba muriéndose de cáncer de colon en su habitación pero no sufría dolores físicos: no tuvo que hacer tratamiento porque la enfermedad estaba demasiado avanzada y sencillamente la trataron con morfina. Pero padecía la humillación de la bolsa de colostomía, que odiaba; lloraba tapándose la cara con los codos apoyados en la mesa, me acuerdo de su pelo siempre prolijo y bellamente teñido; era muy coqueta, tenía miedo de desparramar olor, tenía miedo de algún accidente inesperado, se pasaba perfume por las manos, se bañaba tres veces por día. Todos sabíamos que tenía cáncer pero nadie se lo había dicho a ella. Igual lo sabía.

Esa tarde de calor —ella estaba en el sillón del living, vestía su batón favorito de tela estampada con pequeñas flores coloradas— creo que me contó el secreto justamente porque sabía que se estaba muriendo y no quería dejarme sin la historia, o a lo mejor no aguantaba más la mentira que había dicho y escuchado decir y fingido creer cientos de veces. La mentira sobre cómo había muerto mi abuelo. (La versión oficial hablaba de un ataque, un infarto.)

Yo no conocí a mi abuelo. Solamente lo vi en fotos y en pocas. Era paraguayo, impresionante, moreno y guapo; cazaba, era capitán de barco (mercante, aclara siempre mi madre, que odia a los militares), le gustaban las mujeres y la selva.

No voy a contar lo que me dijo mi abuela sobre cómo murió su marido. No me parece algo espantoso ni vergonzoso ni entiendo por qué debe ser callado. Pero lo callamos y voy a respetar eso, porque no respetarlo me da miedo, tengo miedo de soñar con mi abuela y su bolsa de colostomía y los brazos delgados por la enfermedad. Tengo miedo de que mi madre se entere de que *ando contando eso* y se vuelva loca otra vez, igual que se volvió loca ese verano caluroso cuando, después de una pelea tonta, le grité que era una mentirosa y después

le dije:

—Yo sé cómo se murió el abuelo.

Abrió los ojos redondos, estrábicos, soltó lo que tenía en las manos y me sacudió agarrándome de los brazos hasta que me chocaron los dientes. Mi madre jamás me pegó, pero que yo supiera el secreto la trastornó de una manera profunda y desgarrada. Cuando dejó de sacudirme se acostó en la cama, llorando con la boca abierta, desesperada. Decía: «No quiero que pienses que tu abuelo era una mala persona.» Y yo no pensaba eso, no pensaba nada sobre las circunstancias de su muerte, me parecían *interesantes*. Después, más o menos recuperada, mi madre fue hasta la habitación de mi abuela y le gritó durante más de media hora. A su propia madre moribunda. Recuerdo los gritos pero no alcancé a escuchar el contenido de la pelea. Las dos aullaban. Hubo portazos y más llanto de mi madre. Mi abuela nunca lloró y tampoco volvió a hablarme del secreto. Ni yo le pregunté a nadie, nunca, los detalles. Si sé alguno más es porque, con los años, se le fueron escapando a mi madre, muy de a poco, en un goteo ardiente, lastimoso.

2

Los últimos meses de vida de mi abuela me dediqué a contarles un secreto de mentira a los pocos amigos de mi edad que visitaban la casa. La habitación donde estaba la biblioteca era un escenario estereotipado de película de terror, con un piano negro que mi madre ya no tocaba y muñecas viejas de porcelana y yeso, algunas de horribles ojos fijos y blancuzcos. Ahí también había, en el piso, la puerta de un sótano condenado. Nunca había sido un sótano real, con escalera y espacio para caminar: se había tratado de una especie de depósito finalmente perdido por las inundaciones. Lo cerraron porque se llenó de agua, barro y humedad; no servía para nada, no tenía misterio.

Narrada así, la casa de mi infancia parece una especie de mansión gótica pero no lo era en absoluto. Era una casa suburbana de clase media baja, con techo de chapa sobre algunos cuartos, levantada a los apurones y sin plan en un barrio obrero periférico que solía inundarse (que todavía se inunda).

Yo llevaba a mis pocos amigos a esa habitación y les decía que bajo esa puerta cerrada estaba mi abuelo vampiro; que se lo podía escuchar de noche, cuando despertaba, pero que jamás iba a salir. ¿Y la sangre? Se alimentaba de ratas. Los vampiros no tienen por qué

beber exclusivamente sangre humana. Por supuesto no se creían la historia, eran chicos bastante crueles que se reían de mi fantasía y mis dientes torcidos. Pero a alguno le vi la desconfianza en los ojos y algún otro ya no quiso entrar más a la habitación. Con eso era suficiente para mí. ¿Alguno sabría la verdadera historia de mi abuelo? Si era así, jamás me lo dijeron.

3

De esa habitación salieron mis libros favoritos de esa época. Algunos siguen siendo mis libros favoritos ahora. Casi todos tienen un secreto de familia. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, tiene como diez secretos pero a mí me apasionó el de la mujer loca del señor Rochester. Un repaso: Jane Eyre es una huérfana criada por una familia rica y en un buen colegio, aunque tanto la familia como el colegio son espantosamente crueles; ella se vuelve dura y desconfiada, lo que resulta muy conveniente en su primer trabajo como institutriz a cargo de Adele, la hija adoptiva de Edward Rochester, el *master* de Thornfield Hall, la casa que emplea a Jane. La narradora se encarga de decir que Edward Rochester no es atractivo, pero yo lo amé desde el momento en que aparece en el libro, cabrón y malhumorado, recién caído de su caballo. Jane también lo ama enseguida aunque lo niega por muchas páginas porque es lo contrario a una chica victoriana que se anda desvaneciendo. Finalmente los dos terminan cediendo y se van a casar. Y ahí estalla el secreto, o mejor dicho arde, porque todo termina en un incendio. Sucede que Rochester está casado con Bertha Mason, una mujer que con los años se ha vuelto loca, una demente enfurecida, grandota, violenta. La tiene encerrada en una habitación, atendida por una enfermera. La loca escapa de noche y a veces se prueba el velo de novia de Jane. Bertha *muerde*. Incluso muerde a su hermano, quien termina revelándole el secreto a Jane y a todos ante el sacerdote, durante la ceremonia de boda. Jane por supuesto abandona a Rochester porque es una chica muy digna, la loca incendia la mansión y hay una parte del libro que es muy aburrida antes de que los amantes se vuelven a reunir y todo termina más o menos bien.

Hay muchos secretos de locos encerrados en una habitación de la casa pero ninguno me gusta más que el de Bertha Mason, a lo mejor porque la usualmente empática Charlotte Brontë esta vez no le tiene ninguna compasión a esa mujer, no cuenta nada de su historia, apenas dice que viene de una familia de degenerados y eso es todo, no explica qué la puso así, si ya estaba tan demente cuando era la novia de

Rochester, si la vio un médico, nada. La trata con inmenso desprecio, como a un monstruo.

4

Algunas consecuencias del secreto de mi familia. Mi abuela, después de *lo que pasó* nunca volvió a salir de la casa. Salvo para ir al banco a cobrar su jubilación, viaje que emprendía una vez por mes con anteojos oscuros, su mejor vestido, todos sus anillos y algo de maquillaje. Su vecina y mejor amiga le hacía las compras. No visitaba a nadie. Creo que hoy diríamos que sufría de agorafobia pero entonces sencillamente era excéntrica y había quedado mal por *lo que pasó*. Mi madre también tuvo secuelas pero no puedo mencionarlas porque sería una traición. Una vez ella me llevó a la tumba de mi abuelo: él está enterrado en Corrientes, una provincia del norte, donde pasó *lo que pasó*. Del cementerio recuerdo nada más una cruz enorme sobre el cielo azul sin nubes, y sobre la cruz una tela quieta, porque no había viento, que rodeaba los maderos de una forma delicada, como si se tratara de un chal sobre los hombros de una mujer. Mi madre me señaló muchas casas cercanas al cementerio, en el pueblo, que habían sido propiedad de mi abuelo. Ahora todas le pertenecían a otra gente y ese cambio de manos estaba relacionado con las circunstancias de su muerte.

Si sigo dando detalles se me puede escapar lo que pasó. Puedo, sí, mencionar otra consecuencia: si mi abuelo no hubiera muerto como murió, mi familia sería rica. O al menos tendría muchas propiedades. Mi abuelo perdió muchas casas, algunas en vida, otras después de muerto. Incluso perdió una casa quinta que quedaba en las afueras de Buenos Aires de la que se conservan fotos: unos pastizales altos y una bomba de agua, un pedazo de tierra salvaje.

5

La casa que más me gustaba de todas las que tenían secretos —en los libros— era Misselthwaite Manor, adonde se va a vivir Mary Lennox, otra huérfana inglesa, en *El jardín secreto* (1911) de Frances Hodgson Burnett. Mary tenía diez años, había sido criada en la India por padres distantes que eventualmente murieron de cólera y terminó

trasplantada a la mansión de su tío en Yorkshire. Mary no es linda, no es dulce, no tiene amigos. Se parecía a mí. También se parecía a Jane Eyre. Pero ellas vivían en estas hermosas casas que yo podría haber tenido si mi abuelo hubiese sido otro hombre. En *El jardín secreto* hay varias cosas ocultas, una por supuesto es el jardín del título, cerrado para siempre por el viudo dueño de la mansión porque era el favorito de su esposa muerta. Pero el secreto más importante es Colin, el primo de Mary, que está encerrado en una habitación y no sale de la cama; de noche, ella lo escucha llorar hasta que un día se lanza a resolver el misterio, a encontrar la fuente de ese llanto. El chico cree —le han hecho creer— que tiene un problema en la columna, que le está creciendo una joroba y que va a morirse pronto. No es cierto: sucede nada más que es el hijo de esa mujer amada, que murió de parto, y el padre no soporta verlo. Mary lo saca de la cama, lo lleva al jardín y la novela termina bien aunque se vuelve aburrida.

Yo quería una mansión con alguien encerrado, alguien que llorara por las noches, una mansión que pudiese recorrer con un candelabro en la mano y vestida de blanco. El secreto de mi familia no es romántico: es brutal y torpe. Y su ocultamiento parece exagerado, de la misma manera que me parecen exageradas las consecuencias de su revelación total, que de suceder —lo sé— serán un cataclismo, incluso ahora que la mayoría de los involucrados ya están muertos. (En *lo que pasó* hay gente involucrada, y esa gente es integrante de mi familia extendida.)

Una de mis películas favoritas es *Al este del paraíso*: me gusta John Steinbeck, me gusta Elia Kazan, me gusta James Dean. En la película los hermanos Cal y Aron son como Caín y Abel en California. Aron es bueno e insoportable, Cal es sexy y comete errores. Viven con su padre que es un santurrón intenso; la madre está muerta. Eso les dice el santurrón. Pero Cal, que es inquieto, la encuentra viva: la madre, en realidad, regentea un burdel en Monterrey. Es exitosa, además. Cuando Cal le pide a la madre dinero para salvar las finanzas del padre, que es un comerciante poco inteligente, el secreto sale a la luz. Y con el secreto rojo y abierto pasa el desastre: Aron se vuelve loco ni bien se entera que su madre es puta, se alista en el ejército y la última vez que lo vemos está sobre un tren y rompe de un cabezazo el vidrio de la ventanilla. El santurrón, mientras tanto, tiene un derrame cerebral, no se muere y Cal se redime cuando se convierte en su enfermero. James Dean es increíble y hermoso en la película, pero sobre todo es el único que se comporta con algún tipo de inteligencia emocional. No le parece bien que su madre sea puta, pero tampoco va a perder literalmente la cabeza por este tema. Lo que les pasa a los demás es absolutamente grotesco.

En mi familia es igual. Yo soy como Dean. *Lo que pasó* no me

parece tan grave pero jamás lo diría. Jamás contaría lo que pasó ni diría que, vamos, no es para tanto.

6

Es mentira que jamás contaría *lo que pasó*, porque ya lo conté. Lo sabe mi marido. Lo sabe mi mejor amigo. Lo saben mis terapeutas, todos y cada uno de los muchos que tuve. Los terapeutas siempre insisten en que debo averiguar más, que tengo que preguntarle más detalles a mi madre y yo nunca lo hago. Hace tiempo que ella no habla de lo que pasó. La última vez que lo mencionó fue demencial, bizarra. Fue cuando murió una de las personas relacionadas con la muerte de mi abuelo. Esta persona —un familiar, no diré en qué grado— estaba vieja y paralítica, en silla de ruedas. Intentó sentarse en el inodoro y, según mi madre, cayó de cabeza dentro de la taza y murió ahogado.

Creo que mecánicamente esa muerte es imposible pero así se la contaron a ella, y así me la contó a mí, y ella ve en ese final ridículo un cierto aire de justicia.

Mi madre no sabe que, una vez, conté el secreto de nuestra familia a un montón de gente, en público y en detalle.

Yo debía tener dieciocho años; recién había terminado la secundaria. Me pasaba los días del verano en casa de Silvia, una chica apenas más grande que yo, que vivía sola. Ella, mis amigos, yo, otra gente conocida, todos usábamos la casa para drogarnos. Por lo general tomábamos cocaína aunque ahí se conseguía cualquier cosa, marihuana, hongos, pastillas, ácido, anfetaminas. Pero a la dueña de casa y a la mayoría de los *habitués* les gustaba sobre todas las cosas la cocaína, que era muy barata en la Argentina de los años noventa y la tomábamos en platos calentados en la cocina, o sobre un espejo enorme que ella solía ubicar sobre el piso de su habitación, o en cualquier lugar de la casa. Tomábamos la noche entera. No salíamos, no escuchábamos música, no hacíamos nada más que tomar y hablar, hablar y mentir. Era insoportable y tóxico y sucio. Una madrugada les conté a Silvia y a otros que estaban ahí, incluido el *dealer* —a quien llamábamos El Súper, no sé su nombre real—, el secreto de mi familia. La muerte de mi abuelo. Todos los gloriosos detalles silenciados. Incluso improvisé conexiones, teorías, responsabilidades. No recuerdo si me escucharon con interés. Seguramente cada uno contó una historia que el otro ignoró.

Cuando me di cuenta de lo que había hecho mi reacción también fue grotesca. Siempre es horrible y difícil bajar de la cocaína pero esa

vez fue ciertamente la más atroz de mi vida, horas y horas de sensación de muerte y de culpa, sobre todo de culpa. Lloré durante horas. Cómo les había contado *lo que pasó*, lo más secreto y sagrado, a todos esos adictos estúpidos. Cómo había insultado la memoria de mi abuela y el dolor de mi madre. Qué pasaría si alguno de todos los presentes —no recuerdo cuántos eran— se lo contaba a alguien más y la ciudad entera acababa enterándose por mi lengua intoxicada de que mi abuelo había muerto de una manera distinta a la versión oficial que daba mi madre. Fue tan espantoso que nunca pude volver a tomar cocaína con placer y cada vez las madrugadas se fueron haciendo más tortuosas, llenas de arrepentimiento y paranoia.

Ya no tomo cocaína y creo que es gracias al secreto del abuelo.

7

Mi madre nunca leerá este texto. No me lo perdonaría.

Diciembre de 2014,
revista *Dossier*, número 26, Chile

LEJOS DEL MAR

El calor me encanta, pero no me gusta la playa. No me gusta el mar, no me gusta el ruido blanco del oleaje, me angustia, me aturde. No me gusta ninguna playa, ni siquiera las del norte de Brasil o las de Indonesia.

Solo hay una playa que me gusta, y no existe en la realidad material. Es Vermilion Sands, la playa de verano pero sin mar que describió J. G. Ballard en 1971. Vermilion Sands queda cerca del fin del mundo, supongo, es la cima de la tan nombrada desertificación. Pero también es un campo de juegos para los ricos y los locos, los desplazados y los artistas. «Vermilion Sands es como yo imagino que será el futuro», escribía Ballard. «Es un sitio donde yo viviría feliz. Es un balneario desértico e hiperiluminado, un suburbio exótico de mi mente.»

Yo quiero veranear en Vermilion Sands. Allí hay escultores de nubes, pilotos que con planeadores tallan caballos marinos y unicornios, retratos de actores y pájaros exóticos en el cielo. También hay estrellas de cine retiradas, herederas criminales, mujeres hermosas y locas que encargan estatuas cantantes y se enamoran de hombres misteriosos. Vermilion Sands se llena de compañías de cine de vanguardia y de mantarrayas que uno puede ir a cazar en barcos ideados para navegar la arena. Las mantarrayas son peligrosas, algunas tan grandes como las embarcaciones. Hay partes de Vermilion Sands que se están deteriorando como un parque de diversiones abandonado, y seguramente son las partes más hermosas: allí hay muchas casas psicotrópicas en las que ya nadie vive, mansiones que guardan los recuerdos de sus habitantes anteriores y reaccionan como ellos lo harían, retrayéndose, cambiando de color, de forma, de perspectiva y luz. También hay boutiques especializadas en biotelas, como Topless in Gaza, en una galería cerca de la Costanera —es una manera de nombrar esa avenida, porque costa no hay—: son ropas vivas, que bullen, ronronean, se asustan y desperezan, que se adaptan a los cuerpos si ellas quieren, pero pueden deshilacharse y descoserse si se alteran. Prendas delicadas y hermosas. Ya nadie usa ropas inertes en el futuro de Vermilion Sands, salvo algunos excéntricos.

En una de las mansiones más hermosas vive Raine Channing, modelo y actriz, reliquia macabra de las décadas de culto a la adolescencia, una mujer que a los veinte años se había operado el rostro para parecer una joven candorosa y que ahora, exiliada en Lagoon West, el área de mansiones de Vermilion Sands, tapa con velos una máscara de falsa frescura que es hermosa y espeluznante. Ella baja todas las noches hasta el club nocturno abandonado de Lagoon, tras los médanos, y baila allí, entre las mesas polvorientas, con vagabundos.

Me gustaría poner música para Raine Channing. Me gustaría esperar el fin del mundo en Vermilion Sands, lejos del mar, hasta que llegue la oscuridad.

Enero de 2011,
revista *Freeway*, Uruguay

LA CANCIÓN DE LA TORRE MÁS ALTA

Él estaba sentado sobre el colchón mugriento que hacía de sofá en el patio del edificio. Yo seguía mi viaje esa misma noche y quería verlo antes de dejar París. Pensé, lo recuerdo con enorme claridad: no estoy enamorada. Lo conozco desde hace una semana. Ni siquiera sé su apellido.

Guillaume desarmó su atado de cigarrillos y extendió la mano. Recuerdo que movió los dedos largos pidiendo algo y adiviné lo qué quería: una lapicera. No me miraba. Anotó su email en el papel plateado —guillaumejolie1980@hotmail.com—. Era el verano europeo de 2003 y él estaba de traje negro sobre ese colchón hospitalario, los ojos azules esquivos, el pelo húmedo de tan grasoso. Guardé su dirección en la billetera y no le dije voy a escribirte y él no volvió a estirar la mano para una última caricia. Me dejó ir. La noche anterior había sido demasiado tortuosa. Subí las escaleras de madera, cinco pisos, hasta el departamento de mi amiga, donde ya tenía preparadas las valijas y hacia el segundo piso me puse a llorar y pensé por qué es todo tan dramático, por qué quiero bajar y hundir la nariz en su camisa blanca que huele a sudor de semanas e irme con él, viajaremos, cazaremos en los desiertos, dormiremos sobre los pavimentos de ciudades desconocidas, sin cuidados, sin penas. Me tomé un analgésico, abrí la ducha y me repetí que tenía treinta años, que cualquier amor de una semana, por apabullante que fuese, es olvidable y que un chico así, y tan joven, Guillaume tenía veintitrés años, era un capricho, una liviandad, un juego, algo de lo que alardear, el bello tenebroso parisino, Rimbaud en Barbès, mi niño muerte con las venas recorridas por las marcas de la aguja y los brazos marcados por las cicatrices de heridas autoinfligidas, marcas pálidas y prolijas, horizontales, recientes.

Cuando salí de la ducha y me asomé a la ventana, Guillaume ya no estaba en el patio —la *cour*— y tampoco estaba su bolso sobre el colchón. Me alegré. Mi amiga me acompañó hasta el metro para ir al aeropuerto: lo busqué en cada cuadra, el pelo rubio, el traje negro. No me esperaba en la estación, tampoco, aunque la noche anterior me lo había prometido, antes de enojarse cuando le dije que no, que me

dejara sola, que había sido lindo. Lindo, repitió. *Très jolie*. No se lo mencioné a mi amiga. No hablé de Guillaume el resto del viaje con nadie, ni siquiera para quitarle el aire de tragedia. Me desperté con náuseas todas las mañanas que pasé en Barcelona, última parada. La amiga que me alojaba me preguntaba, desde el otro lado de la puerta del baño, si estaba bien y yo decía que sí, algo que había comido, demasiados aviones, restos de ansiedad. No eran restos: era un hierro ansioso atrapado en la tráquea y el recuerdo de las piernas de Guillaume, extrañamente peludas para alguien tan rubio, piernas de fauno, de demonio. Me miraba al espejo después de vomitar flema cada mañana y tomaba tranquilizantes en ayunas.

No le escribía, sin embargo. Veía el papel metalizado en la billetera y lo dejaba pasar. Iba al locutorio y mandaba mensajes a todos los que no me importaban, jefe, amigos, exmarido. Llamaba a mis padres con una tarjeta, ¿recuerdan el método? Se raspaba una cobertura como de suave plomo gris que tapaba el número-código: debía ser ingresado antes de la llamada. Guillaume ocurrió en ese mundo, antes de Gmail, antes de los smartphones, cuando todavía sonaba el teléfono y no había redes sociales y no se vivía online, cuando no se viajaba con la computadora salvo necesidad y los buscadores no arrojaban ni currículums ni fotos ni prontuarios. Tengo solo tres fotos de él, tomadas con cámara analógica. Dos son en una fiesta. No me explico ese mundo donde todavía era posible perderse y donde también podía ser imposible volver a encontrar.

Le escribí a Guillaume el mismo día que volví a Buenos Aires, agotada, con la valija sin desarmar en el medio del living. Me quedé esperando la respuesta, lo imaginaba en algún locutorio nocturno de la rue des Poissoniers sonriendo ante mi mensaje. *Refresh*. La boca se me llenó de sangre cuando vi, en efecto, la respuesta. Demasiado rápido. Tiene la casilla llena el drogadicto, pensé. A lo mejor no entendió mi mensaje, mi triple lengua, hablábamos un poco francés, un poco inglés, un poco español.

El mensaje decía que la dirección no existía, que el error era permanente.

Tardé en comprender. ¿Guillaume había anotado mal su dirección? ¿Era un error de Hotmail? ¿Acaso yo había transcripto de manera equivocada? Copié y reenvié el mensaje. El mismo resultado. A veces pasa cuando la casilla está llena, me mentí. Dormí catorce horas con pastillas, me desperté en un pozo de sudor, vomité en el lavatorio y le escribí de vuelta con el café enfriándose al lado del teclado. El mismo resultado. Error permanente no pudimos encontrar la dirección en este server.

Recuerdo la desesperación vertiginosa que sentí, tan parecida al pánico. Recuerdo ese momento y me asombro ante las discusiones

sobre el amor romántico y si duele no es amor. ¿Cómo se evita la adrenalina frente a un terremoto? ¿Cómo se controla el pánico ante un incendio doméstico? ¿Cómo se controla la taquicardia ante un análisis que anuncia cáncer o embarazo? ¿Quién quiere vivir con tanta anestesia?

Llamé a mi amiga a París. Le conté lo que pasaba. Me rebota el email. Fingí cierta calma aunque creo que ella intuyó mi desolación. Dijo: cuando lo vea, se la vuelvo a pedir. Ese chico está siempre del orto. Después me contó sobre su nuevo trabajo en una galería de Le Marais. Yo seguí mandando mensajes a la dirección de guillaumejolie todos los días. *Jolie*. Bello, bonito. *Très jolie*, se había reído él amargamente la última noche en esa discusión interminable de llantos y sexo. Me había engañado, el Jolie era una venganza. ¿Por qué? Yo no le pedí su dirección, yo no reclamé un contacto. ¿Había maldad en su cuerpo siempre afiebrado? Yo le acariciaba las cicatrices con la punta de los dedos. Siempre estaba temblando. Un hombre que quiere mutilarse está bien condenado, pensaba. Vamos a Charleville, le dije un día. Odio Francia, me contestó. Quería irse a Mali, el país desde donde habían migrado los músicos con los que tocaba.

Mi amiga, después de varias insoportables semanas, me escribió para contarme chismes y novedades; en apenas un renglón mencionó que no había vuelto a ver a Guillaume y que él tampoco había regresado a la rue Myrha. Sus amigos estaban acostumbrados a estas desapariciones. A veces se volvía a la casa de su familia, en el campo.

Guillaume nunca volvió al edificio donde vivía mi amiga. Ella se mudó a una comuna del norte de París. Dejó de ver a sus vecinos: los chilenos se volvieron a Chile, los normandos que eran amigos de Guillaume se volvieron a Ruan y ella no investigó más porque yo no le insistí demasiado y después de todo fue una semana y nuestras vidas siguieron y nunca más supe de él. No sé si está vivo o muerto, no sé nada de los normandos, no volví a encontrar la banda con la que tocaba, una búsqueda de Guillaume Jolie arroja cualquier cantidad de resultados inútiles e imprecisos pero sobre todo ¡demasiados!, no sé si ese es su apellido, mi amiga se olvidó de mi intenso romance y además ya no importa. Es posible que él no me recuerde. Sé que no tiré el papel metálico con su letra temblorosa pero no sé dónde está: perdido en la casa.

No me atreví a tirarlo porque nunca tendré otro chico como Guillaume. Inyectándose en el baño con la puerta entreabierta para ser observado, como un póster maldito. El pelo color arena sobre la almohada y esa tristeza cuando me contaba lo poco que sé de su familia: el padre, esquizofrénico, encerrado en una habitación porque la madre le negaba el tratamiento psiquiátrico. Un pueblo chico. Las clases de música de una exigencia inaudita. Su decepción cuando le

dije que odiaba el jazz. Odiar no, suavicé para amortiguar el impacto, no lo entiendo, no me gusta. Te lo voy a explicar, me decía, y yo que no, que no hacía falta, en una semana sigo mi viaje, y él suspiraba y con su mano enorme y delgada tomaba la mía y la apoyaba sobre su pecho flaco y me dejaba mirarlo. Nunca tendré otro chico así, esa juventud débil, agonizante, el cachorro que no quiere ni puede vivir pero escapó de la madre que debía comérselo y ahora es un suicida que camina, un maestro en fantasmagorías. Yo sé que no es sano, me dijo una noche después de tomar vino del pico de la botella, pero si te quedaras a lo mejor tendría ganas de vivir. Hablaba así, sin pudor, sin miedo, en la intimidad de la noche tóxica. Nunca me burlé de su intensidad. Yo todavía no era cínica. Ya no me fascina estar cerca de alguien que quiere morir, quiero ser vieja, ya no me gustan esos inválidos feroces, me imagino doméstica, ya no creo que lo mejor sea dormir bien borracho sobre la arena.

A lo mejor él cambió también. O a lo mejor está muerto, tal como lo deseaba. Nunca estuve desnuda con alguien tan hermoso, el vientre hundido, las caderas sobresalientes, la espalda sin un solo lunar, lisa y suave como la piel de un recién nacido, los ojos que brillaban en la oscuridad, el cuello delicioso con sus pequeños aros de mugre.

Olvidé decir cómo lo conocí. Fue en el pequeño departamento del Normando 1. Se improvisó una fiesta porque había música y alcohol. Guillaume me besó después de que le pedí la botella de whisky. Empezamos una conversación que duró siete días. En esa fiesta él bailó desnudo a pedido de un vecino gay que lo coronó el hombre más lindo de la ciudad. Después se puso los pantalones y me llevó hasta un rincón y me puso contra la pared, yo me saqué la pollera, abrí las piernas y tuvimos sexo ahí, delante de todo el mundo, no sé si alguien se dio cuenta, había gritos y creo que bailaban flamenco, me dio ternura y tristeza que antes de penetrarme se mojara los dedos con saliva y me pidiese ayuda para el preservativo, manual del sexo en los años de la plaga, le vi las marcas de la aguja en el brazo cuando se sacó el pelo rubio de la boca para besarme, apreciemos sin vértigo la extensión de mi inocencia.

Coda

Ya escribí sobre Guillaume alguna vez. Lo que escribí aquella vez es mentira: imaginé un reencuentro que nunca ocurrió. No me gusta la autoficción ni la autorreferencia ni la literatura del yo. Lo que sea que fue y es Guillaume para mí no está en esto escrito acá arriba. No está el fin de la juventud, el duelo de seguir con (mi) vida, el claro rojo de un bosque perdido, lo que me dijo después de secar su instrumento con una toalla diminuta en un bar cerca de Château Rouge, cómo me

hizo llorar y su forma de pedir perdón, el olor de sus axilas que a veces todavía busco en los colectivos llenos de gente porque me excita, la foto dormido, los labios entreabiertos, las ojeras como moretones, la foto que solo vi yo y que él no verá nunca.

2019,
Poliamor, Anfibia Papel, Argentina

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todos mis compañeros de redacciones, periodistas, fotógrafos y trabajadores de prensa. Sobre todo al diario *Página/12*, medio donde trabajo y que me formó. También a los docentes, compañeros y alumnos de la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. Imposible nombrar a todos los que me acompañaron, ayudaron y enseñaron estos años pero no pueden faltar Gabriela Cerruti, Cristian Alarcón, Carlos Polimeni, Juan Forn, Juan Ignacio Boido, Alan Pauls, Daniel Link, Claudio Zeiger, Martín Pérez, Marta Dillon, Sergio Olguín, Gabriel Peveroni, Lala Toutonian, Patricia Pietrafesa, Nora Veiras, Ernesto Tiffenberg, Salvador Biedma, Martín Malharro, Fernando D'Addario, Patricia Chaina, Ariel Álvarez, Ruth Fernández Cobo y Victoria Follonier. Me olvido de muchos pero no por desagradecida; mi memoria es mala y creo que este libro, en parte, deja claro por qué. Gracias con reverencia a mi editora Leila Guerriero, por la generosidad, la atención, el cuidado, el buen gusto y la confianza.